LG
G859
.Yv

Franz Grillparzer

als Dichter des Tragischen.

Von

Immanuel

Johannes Volkelt,

Professor der Philosophie an der Universität zu Basel.

344331
14. 12. 37.

Nördlingen.

Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.

1888.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von C. H. Beck in Nördlingen.

Printed in Germany

Meiner geliebten Frau

Meta Elsbeth

zugeeignet.

Vorrede.

Als ich Mitte der siebziger Jahre längere Zeit in Wien lebte, hatte ich das Glück, die meisten Stücke Grillparzers auf der Bühne teils des Burg-, teils des Stadttheaters zu sehen. Schon damals wurde mir durch Grillparzer, neben dem erhebenden Genuß, den er mir gewährte, der lebhafte Anreiz zu teil, mich mit dem Grundgefüge seiner dichterischen Eigenart theoretisch zu beschäftigen, und schon damals brachte ich über die ästhetischen Eigentümlichkeiten seiner Stücke mancherlei zu Papier. So oft ich im Lauf der Jahre auf ihn zurückkam, immer mehr wuchs seine Größe in meinen Augen, und immer dringender fühlte ich das Bedürfnis, die Gedankengänge, die ich über ihn angesponnen, weiter auszuführen und in abgeschlossene Gestalt zu bringen. Ein Vortrag, den ich vor einiger Zeit in Basel über seine Hero-Tragödie hielt, ließ in mir den Entschluß reifen, sobald mir meine philosophischen Arbeiten Zeit gönnten, das Mannigfaltige, was ich über den Dichter gedacht und gesonnen, aus dem unbefriedigenden Zustande der Unfertigkeit zu befreien und strengere Unter-

suchungen daran zu knüpfen. Was jetzt vorliegt, ist das Ergebnis dieser aus längst gelegten Anfängen hervorgegangenen Bemühung.

Die Darstellungen der Geschichte der Litteratur leiden naturgemäß an dem Mangel, daß sie ihre Urteile, besonders soweit sie den Wert der Dichter und Dichtwerke und die inneren Zusammenhänge der dichterischen Individualität betreffen, also soweit sie ästhetischer und psychologischer Art sind, in den allermeisten Fällen ohne Begründung, in der Form unzusammenhängender Versicherungen, aussprechen. Und dieser Mangel wird sich der Natur der Sache nach niemals auch nur zum größeren Teile beseitigen lassen; denn sonst würden jene Darstellungen zu einem ungeheuerlichen Umfang anschwellen müssen. Daher sind neben den Geschichten der Litteratur auch noch ästhetische und psychologische Einzeluntersuchungen über hervorragende Dichter und Dichtungen dringend gefordert. Diese Arbeiten müssen, wenn sie ihren Zweck erfüllen sollen, Schritt für Schritt den wissenschaftlichen Weg zur Darstellung bringen, dessen Durchmessung die Urteile über Wert und Bedeutung des Dichters oder der Dichtung allererst ergibt. Ein einfaches, erweisloses Hinstellen der Urteile des Verfassers wird hier, soweit es sich um Hauptsachen handelt, vermieden werden müssen. Unter diesem Gesichtspunkt eines untersuchenden und begründenden Verfahrens will auch die vorliegende Schrift betrachtet sein. Der Leser wird hierbei finden, daß in

den ersten Teilen der Untersuchung die Analyse weitaus vorherrscht, daß jedoch, je weiter jene fortschreitet, um so mehr auch die Synthese zu Worte kommt. Aus den zunächst vereinzelt scheinenden Elementen, welche die Analyse aus Grillparzers Dichtungen herauszieht, setzt sich nach und nach und immer mehr eine geschlossene dichterische Individualität zusammen.

Basel, den 28. April 1888.

Johannes Volkelt.

Übersicht des Inhalts.

	Seite
1. Gegenstand der Untersuchung	1
2. Tragische Klarheit und Einheit	4
3. Das Tragische der typisch-menschlichen und der individuell-menschlichen Art	7
4. König Ottokars Glück und Ende	12
5. Ein treuer Diener seines Herrn	17
6. Die Jüdin von Toledo	22
7. Zusammenfassung und Weiterführung. Weite und Enge von Grillparzers Phantasie	30
8. Sappho. Zwiespalt von Kunst und Leben	39
9. Ein Bruderzwist in Habsburg. Zwiespalt des stillen Gemütes und des Ganges der Geschichte	49
10. Libussa. Das Gemüt in beschaulicher Einheit mit der Natur und die Kulturarbeit	60
11. Medea. Die Menschlichkeit der ungebändigten Natur und die Menschlichkeit des schönen Maßes	72
12. Rückblick. Der Traum ein Leben	85
13. Das Tragische im Verhältnis zu Wollen und Handeln	93
14. Das tragische Element in Grillparzers Charakter	100
15. Grillparzers Abneigung gegen das Geschichtliche, Allgemeine und Logische	123
16. Hero und Esther. Die Liebe in Grillparzers Tragödien	133
17. Die Ahnfrau. Die Schicksalsidee bei Grillparzer	151
18. Schlußbetrachtungen. Die Stimmung in Grillparzers Tragödien. Grillparzer als moderner Dichter	180
Anmerkungen	197
Alphabetische Übersicht	214

1. Gegenstand der Untersuchung.

Ähnlich wie Schiller ist auch Grillparzer vorzugsweise tragischer Dichter. Die Tragödie ist dasjenige Gebiet der Dichtung, das seiner Eigenart so angemessen, seinem Können so günstig ist wie auch nicht entfernt ein anderes.

Seine Leistungen auf lyrischem Felde sind allerdings nicht gering anzuschlagen. Denn obgleich er, auch hierin mit Schiller verwandt, außer stande war, das Spielende, Andeutende, Sprunghafte, das zum Tone des Liedes und der Ballade gehört, zu treffen, so erhebt er sich doch in Gedichten, in denen das Aussprechen gedankendurchzogener Leidenschaft vorherrscht, häufig zu bedeutender Höhe. Indessen wird doch niemand angesichts seiner lyrischen Schöpfungen sagen, daß in ihnen ein Dichter zu uns spreche, der eine ungewöhnliche Begabung für das Lyrische besitze, und dessen verborgene Quellen und Schätze gerade im lyrischen Aufschwung sich zu unerwarteter Schönheit und mächtiger Eigentümlichkeit erschließen. Und ähnlich verhält es sich mit ihm als Erzähler und Lustspieldichter. Der „arme Spielmann" zwar ist ein kleines Meisterwerk, aus zarten Goldfäden gesponnen und doch von eindringlichster Gegenständlichkeit; und auch sein Lustspiel „Weh dem, der lügt" ist, wenn auch von etwas kapriziöser Haltung, so doch höchst individuell erfunden und geistreich durchgeführt. Allein dies alles wird weitaus in den Schatten gestellt von der glanzvollen Reihe gewaltiger Tragödien, die des Dichters Leben von der Jugend bis in das beginnende Alter aus-

füllen. Nur in seinen Tragödien offenbart sich, was Grillparzer an Gestaltungskraft und Kompositionstalent besitzt; nur in ihnen kommt die Weite seines Geistes und die Größe seiner Phantasie, seine reife Auffassung verwickelter Seelenvorgänge und seine sinnvolle Weisheit zu voller Entfaltung. In allem, was er sonst geschaffen, tritt nur ein kleiner Bruchteil davon zu Tage. Vor allem aber wird das Originelle in seiner Dichternatur weitaus überwiegend in seinen Tragödien sichtbar. Gerade bei Grillparzer treffen wir eine höchst bestimmte, im Großen wie im Kleinen zur scharfen Besonderheit ausgeprägte Weise des künstlerischen Sinnens und Schaffens, und nur in den Tragödien hat er sich zu dieser Eigenart herausgearbeitet.

Auch meine Betrachtungen werden sich auf einige wichtige Stücke in der Eigenart Grillparzers richten, auf Seiten, die den Mittelpunkt seiner dichterischen Individualität betreffen, und die dennoch, soviel ich weiß, nirgends in ihrem Zusammenhang und in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt worden sind. Vor allem soll gezeigt werden, wie bedeutsam sich seine Eigentümlichkeit in der Art und Weise, wie er das Wesen des Tragischen auffaßt und darstellt, also gleichsam in der Aufrichtung des tragischen Grundgerüstes offenbart. Daneben werde ich jedoch auch die nähere Ausgestaltung, die das Tragische in seinen Stücken gefunden hat, ins Auge fassen, besonders soweit von derselben auf Grillparzers Dichternatur ein allgemeineres Licht fällt. Indessen soll hiermit keine unbedingte Begrenzung meiner Aufgabe ausgesprochen sein, vielmehr werde ich hier und da, je nachdem die einzelnen Dramen es mir nahelegen, auch andere, also nicht die Behandlung des Tragischen betreffende Punkte in den Kreis meiner Betrachtungen ziehen.

Laube sagt mit Recht, daß sich die deutsche Kritik kaum je eine ärgere Blöße gegeben habe als in der Beurteilung Grillparzers. Tieck nannte Grillparzer einen „Dichter für Karaiben", der Ästhetiker Solger warf ihn schlechtweg zum „Schund", und

Zelter berichtete an Goethe über die Ahnfrau und die Medea, die er beide in Berlin gesehen, wie über verächtliche Machwerke. Und liest man die Urteile von Gervinus, Joseph Hillebrand, Wolfgang Menzel u. a., so muß man staunen teils über die oberflächliche Kenntnis, teils über die vorurteilsvolle und verkehrte Auffassung, die sich in betreff Grillparzers bei diesen Kritikern zeigt.[1]) Wie oft wurde nicht schon über unsern Dichter mit der strengen Miene eines unfehlbaren Geschmacksrichters eine wahre Flut hochmütigen Tadels und vernichtender Abweisung ausgeschüttet! Damit aber doch der arme erschrockene Dichter nicht völlig zerschmettert dastehe, so wird hier und da gnädig und vornehm von oben herab ein dürftiges Lobsprüchlein eingestreut.

Allerdings ist in der Beurteilung Grillparzers nicht nur beim Publikum, sondern auch in der Kritik eine sichtliche Besserung eingetreten. Doch wenn er auch nicht mehr in der gröblichen Weise, wie ehedem, verkannt wird, so fehlt noch viel dazu, daß er genügend geschätzt und geliebt würde. Auch in unserer Zeit ist noch vielfach ein gewisses Sichsperren und Sträuben gegen Grillparzer bemerkbar. Die folgenden Untersuchungen möchten nun dazu beitragen, das Verständnis für den Gehalt und die Form der dramatischen Dichtungen Grillparzers zu erhöhen und die Erkenntnis immer allgemeiner zu machen, daß die Deutschen an ihm einen wahrhaft großen Dramatiker besitzen. Vielleicht wird mich mancher Leser an einigen Stellen allzu gründlich, ja grüblerisch finden. Indessen Grillparzer ist nun einmal ein so eigenartiger, gehaltvoller und ideenreicher Dichter, daß jeder Betrachter, der nicht beim Allgemeinsten stehen bleiben, sondern auf ihn wirklich eingehen will, in verwickelte und oft nicht ganz leichte Zusammenhänge geführt wird. Mit einem Dichter von durchschnittsmäßiger Beschaffenheit und dürftigem Geist ist man freilich bald fertig. Ein Genius wie Grillparzer dagegen gibt zu denken, macht zu schaffen, führt in tiefe und schwierige Fragen, wenn das Erkennen ihn auch nur teilweise

bewältigen will. Auch meine ich, daß in einer Zeit, wo häufig, und nicht zum wenigsten auf litteraturgeschichtlichem Gebiet, auf untergeordnetes Zeug und nichtigen Quark erstaunlich peinliche Erkenntnisbemühungen verschwendet werden, nicht leicht zu viel Gründlichkeit und Sorgfalt auf die Erforschung der großen Züge in der Geistesarbeit eines unserer hervorragendsten Dichter verwendet werden kann.

---

2. Tragische Klarheit und Einheit.

Als einer der zunächst in die Augen fallenden Züge an Grillparzers Tragödien erschien mir immer die einheitliche und klare Art, mit der er den jedesmaligen tragischen Kernpunkt durch die ganze Mannigfaltigkeit der Handlung hindurchführt. Auch bei Dramatikern hohen Ranges kommt es vor, daß der Gang der Handlung, so konsequent derselbe vielleicht sich entwickeln mag, doch die geforderte Einheit des Tragischen verrückt oder zerstückelt. Ich erinnere nur an Schillers Don Carlos oder an Shakespeares Julius Cäsar. Und noch häufiger geschieht es, daß der tragische Konflikt, ohne gerade in seiner Einheit gebrochen zu sein, doch — wie in Goethes Götz — nicht mit genügender Entschiedenheit und Klarheit herausgearbeitet ist. Oder es tritt wohl auch der Fall ein, daß ein Stück zwar die Anlage zum Tragischen in sich enthält, gleichsam von tragischer Atmosphäre erfüllt ist, und daß eine wirkliche tragische Verwicklung dennoch ausbleibt. So verhält es sich z. B. in Kleists Hermannsschlacht.[2]) Bei Grillparzer nun besitzt jede seiner Tragödien einen wahrhaft tragischen Konflikt; selbst von der Ahnfrau gilt dies, wenngleich in eingeschränktem Grade. Und ebenso darf man sagen, daß in allen Tragödien Grillparzers das tragische Thema in klaren und entschiedenen Zügen herausgestellt ist. Immerhin ist dies in den Jugenddramen in höherem Grade der Fall als in den späteren Stücken; ohne daß indessen auch hier, selbst in Libussa

nicht, von einem nur unklaren Hindurchscheinen des tragischen Themas die Rede sein könnte.

Auch in der Einheit des tragischen Konfliktes ist ein ähnlicher Gradunterschied zwischen den früheren und den späteren Dramen bemerkbar. In den Tragödien aus seiner Jugendzeit tritt die tragische Verwicklung und Lösung in straffer Einheit und seltener Reinheit aus der vielgestaltig fortschreitenden Komposition hervor. Am meisten gilt dies wohl von der Ahnfrau, von Sappho und dem allerdings bedeutend späteren Stück „Des Meeres und der Liebe Wellen". Doch auch in Medea und in König Ottokar sind Charaktere und Schicksale in strenger Weise in den Dienst der tragischen Idee gestellt. In den späteren Tragödien dagegen prägen sich die tragischen Konflikte meist nicht in derselben reinen Weise aus; hier wird die Beziehung zwischen der Mannigfaltigkeit der Personen und Ereignisse und dem Mittelpunkt des tragischen Kampfes lockerer. Es kommt dies daher, weil sich der Dichter in seinen reiferen Jahren eine ungleich schwerere Aufgabe gestellt hat: die Aufgabe nämlich, mit der Einheitlichkeit des tragischen Konfliktes doch zugleich die möglichste Freiheit und Selbstheit des Individuellen, die bunte Vielgestaltigkeit des natürlichen Geschehens zu verbinden. Wir blicken hier in die dichterische Entwicklung Grillparzers nach einer wichtigen Seite hinein. Er will in seiner späteren Zeit weit mehr als früher der Komposition gleichsam die Färbung des individuell und zufällig pulsierenden Lebens verleihen. Erinnert der Stil seiner frühern Dramen hinsichtlich der durchsichtigen Einheit der Komposition an Goethes und Schillers Stücke aus der Periode ihres klassischen Stils, so ist in seinen späteren Tragödien eine entschiedene Annäherung an Shakespeares individualisierenden Stil und die damit verbundene Auflockerung der strengen Einheit zu bemerken. So nimmt Grillparzers Entwicklungsgang die umgekehrte Richtung als derjenige Goethes, der sich aus dem individualisierenden Stil seiner Jugendzeit

immer mehr zu einem Stil des Vereinfachens und Abrundens hindurcharbeitete. In der Reihe seiner Stücke ist es zuerst die Tragödie „Ein treuer Diener seines Herrn", die uns eine solche individuell herausgewickelte Komposition zeigt. Hieran schließen sich „Die Jüdin von Toledo" und „Ein Bruderzwist in Habsburg". Auch das Lustspiel „Weh dem, der lügt!" gehört in dem bezeichneten Punkte hierher. Eine eigentümliche Stellung hat Libussa. In diesem Stück ist jene individuellste Vielgestaltigkeit der Komposition und jene starke Betonung des Thatsächlichkeitscharakters als solchen nicht zu finden; und doch zeigt es anderseits auch nicht jene strenge Einheit, durch die sich die übrigen Stücke auszeichnen, deren Komposition in jenem erstern Stile gehalten ist. Von diesem Mangel Libussas wird späterhin die Rede sein.

Es ist nun zu bewundern, wie Grillparzer in den Tragödien des zweiten Stils trotz des Schwergewichts, das er auf die Eigenlebigkeit des Individuellen legt, dennoch den tragischen Mittelpunkt zu starker und wirkungsvoller Deutlichkeit herausgearbeitet hat. Man fühlt es: der Dichter will seine Charaktere möglichst vor dem Verdachte bewahren, in ihrem Werden und Handeln insgeheim von des Dichters Ideen statt von ihren eigenen Kräften und Trieben geleitet zu werden, und dennoch gelingt ihm die Bindung der Handlung durch die tragische Idee des Stückes in nicht gewöhnlichem Grade.

Worin bestehen nun die Hauptzüge, durch welche die tragischen Konflikte, die Grillparzer in seinen Stücken darstellt, ihre Eigentümlichkeit erhalten? Ich will diese Frage nicht so beantworten, daß jede seiner zahlreichen Tragödien dabei zu ihrem vollen Rechte kommt. Vielmehr soll das Eingehende in der Betrachtung derselben sich darnach richten, je nachdem sich in ihnen das Tragische in einer für unsern Dichter besonders charakteristischen Art aufgefaßt und durchgeführt findet.

3. Das Tragische der typisch-menschlichen und der individuell-menschlichen Art.

Zunächst möchte ich mit einigen Worten einen Unterschied in der Beschaffenheit des Tragischen hinstellen, den zuerst Friedrich Vischer mit voller Klarheit ausgesprochen hat,[3]) und der mir für die Einteilung des Tragischen wichtiger als jeder andere zu sein scheint. Es gibt tragische Verwicklungen von allgemein-menschlicher, typisch bedeutungsvoller Art, tragische Verwicklungen, die aus den in der menschlichen Natur und ihrem notwendigen Entwicklungsgange liegenden großen Gegensätzen herausgeboren sind. Man hat sich das Menschliche vorzustellen als einen Inbegriff von Strebungen und Keimen, deren Entwicklung und Vollendung nur so vor sich gehen kann, daß dieselben sich an gewissen Punkten zu Einseitigkeiten und Verkehrtheiten verhärten, wodurch dann Zwiespalt, Kampf und Unglück entsteht. Eben um diese vereinseitigten, entstellten Erscheinungen des Menschlichen handelt es sich hier; sie sind zwar ein Nichtseinsollendes, ein zu Überwindendes, zugleich aber sind sie für die förderliche, allseitige Entwicklung des Menschlichen unentbehrlich. Es sind heilsame Einseitigkeiten, ohne die gewisse Güter und Errungenschaften von der Menschheit nicht erreicht werden könnten. Gäbe es z. B. nicht jene reizbare, sinnlich erregbare, übermäßig verfeinerte, in die prosaische Ordnung des Lebens nicht recht hineinpassende Subjektivität, wie wir sie an Künstlern und Dichtern kennen, so würde es schlimm um Kunst und Dichtung stehen. Und wollte man jene unerbittliche Energie des Willens aus der Welt schaffen, die bis ins Rauhe und Gewaltthätige geht und sich den zarteren Regungen des Gemütes, sowie dem Wert der idealen Güter nur zu leicht verschließt, so würde man den geschichtlichen Helden eine wesentliche Existenzbedingung entziehen. Ich sage nun: stammt ein tragischer Zwiespalt aus einer solchen für die menschliche Entwicklung unentbehrlichen Einseitigkeit,

übermäßigen Verschärfung, Verzerrung u. dgl., so ist die höhere Form des Tragischen vorhanden, die Vischer als das Tragische des sittlichen Konflikts bezeichnet, die ich jedoch lieber das Tragische der allgemein-menschlichen oder typisch-menschlichen Art nennen möchte.

Dieser höheren Form stellt Vischer das Tragische der einfachen Schuld gegenüber. Ich möchte es lieber das Tragische der individuell-menschlichen Form nennen. In diesem Falle nämlich liegt die Schuld in einer Verirrung, die zwar aus dem Charakter des Helden mit unausweichlicher Notwendigkeit entspringt, die jedoch keineswegs unmittelbar mit den prinzipiellen Gegensätzen und Spaltungen zusammenhängt, die zum Wesen der menschlichen Natur und ihrer Entwicklung notwendig gehören. Eine solche Schuld ist z. B. Macbeths finstres Verbrechen, Egmonts strafbarer Leichtsinn; denn hier führt sich die Verletzung der sittlichen Mächte lediglich auf Schlechtigkeit oder Schwäche *dieses nun einmal so gearteten individuellen Charakters* zurück. Es sind individuelle Besonderheiten, aus denen die tragischen Konflikte der zweiten Art hervorgehen. In manchen Fällen spitzen sich jene bis zu Sonderbarkeiten und Seltsamkeiten des Charakters zu. Die allgemein-menschliche Notwendigkeit in dem vorigen Sinne fehlt. Indessen ist diese vergleichsweise niedrigere Form des Tragischen doch wohlberechtigt und hochbedeutender künstlerischer Ausgestaltung fähig.

Wenn man Grillparzers Tragödien überblickt, so wird man finden, daß die größere Anzahl das Tragische der höheren Form darstellt. Ich kenne keinen deutschen Dramatiker, in dessen Stücken so vorwiegend wie bei ihm tragische Verwicklungen von typisch-menschlicher Art behandelt würden. In vorzüglichem Grade gehören hierher Sappho, Medea, Libussa und der Bruderzwist. Doch auch des Meeres und der Liebe Wellen und das Märchen „Der Traum ein Leben“ sind hierher zu zählen. Ja auch die Ahnfrau läßt sich, wie ich darthun werde, unter einem

gewissen Gesichtspunkt als hierher gehörig betrachten. Und es wird sich zeigen, daß die meisten der von Grillparzer gewählten Konflikte der höhern Art in die letzten Wurzeln und Kräfte der menschlichen Natur hinabreichen, daß durch sie hochwichtige Marksteine und schicksalsvolle Wendepunkte der Entwicklung des Menschengeistes bezeichnet werden. Das Tragische der individuellmenschlichen Art dagegen ist bei Grillparzer durch König Ottokar, durch den treuen Diener und die Jüdin von Toledo vertreten. Ich wende mich zunächst zur Betrachtung dieser zweiten kleineren Gruppe der Grillparzerschen Tragödien.

Zuvor möchte ich jedoch für diejenigen Leser, die sich für ästhetische Fragen interessieren, einige Bemerkungen zu jener Einteilung des Tragischen hinzufügen. Wenn ich das Tragische der höheren Form nicht mit Vischer als das Tragische des sittlichen Konflikts bezeichne, so hat dies einen tieferen Grund. Ich will mich näher erklären. Die tragischen Konflikte beruhen nicht nur auf spezifisch moralischer Nachlässigkeit oder Schlechtigkeit. Wer sie auf die spezifisch moralische Sphäre einschränken wollte, für den würden die meisten und gerade besten Tragödien nicht existieren. Jeder Verletzung der Moral liegt die Voraussetzung zu grunde, daß die Mittel und Kräfte zur Vermeidung dieser Verletzung dem Individuum zu Gebote gestanden haben, und daß man von ihm verlangen durfte, seine Kräfte, und hätte es noch so unlustvoller Anstrengung bedurft, in diesem verhindernden Sinn aufzubieten und zu gebrauchen. Man erwartet daher von demjenigen, der unmoralisch gehandelt hat, daß er sich schäme, Reue empfinde, sich Vorwürfe mache; man urteilt von ihm, daß, weil er die in ihm wohnenden Kräfte und Anlagen nicht gehörig verwendete, er seiner Würde Abbruch gethan habe.

Die tragische Schuld greift über diesen Bereich weit hinaus. Sie wird auch durch Handlungen begründet, zu deren Vermeidung das Individuum nicht die nötigen geistigen Mittel

und Kräfte besitzt, durch Handlungen also, denen gegenüber Scham, Reue, Vorwürfe nicht am Platze wären, die sonach nicht unter den Gesichtspunkt des Moralischen fallen. Es sind dies Handlungen, welche dem Menschenideal zuwiderlaufen, seiner Verwirklichung und Vollendung widersprechen, und auf die dennoch gewisse Individuen ihrer ganzen geistigen Konstitution nach angelegt sind. Es sind Verkümmerungen, Übertreibungen, Verschiebungen am idealen Menschheitsbilde, und doch ist das Individuum außer stande, die nötigen Ergänzungen, Ermäßigungen u. dgl. vorzunehmen. Dieses Individuum ist nun eben einmal mit allen seinen geistigen Kräften und Anlagen dazu bestimmt, den Inbegriff des Menschlichen in einer derart beschränkten Weise zu verwirklichen, daß dadurch der übrige Inhalt desselben geschädigt und entstellt wird. So wäre es z. B. thöricht, Hamlets übermäßige, melancholische Grübelei oder Fausts titanischen Wissensdrang so zu beurteilen, daß es sich hier um moralische Fehler handle, die diese Individuen bei gehöriger Aufmerksamkeit und Anstrengung hätten vermeiden können. Es mag ja Fälle geben, denen gegenüber das sittliche Urteil nicht recht ins reine kommen kann, ob es sich um jene moralische oder diese notwendige Verschuldung handle, und andre Fälle wieder, die sich aus beiden Verschuldungsweisen zusammensetzen. Allein hierdurch wird der Satz nicht umgestoßen, daß das Tragische sich zum großen Teile aus einem menschlichen Handeln erzeugt, das dem harmonischen Gesamtziel des menschlichen Strebens zuwiderläuft und dennoch nichts andres ist als die notwendige Darlegung der geistigen Anlage des Individuums. Ich sage nicht, daß solche Handlungen schon an und für sich notwendig tragisch sind, sondern nur, daß sie unter Umständen tragisch werden können. Die Erörterung dieser besonderen Bedingungen würde an dieser Stelle allzusehr abseits führen.

Ich bin nun allerdings überzeugt, daß auch die Handlungen der letzten Art unter den Maßstab des Sittlichen fallen.

Größere oder geringere Sittlichkeit bedeutet dann größere oder geringere Annäherung an den harmonischen Idealmenschen als an den letzten Zweck des menschlichen Strebens. Nehmen wir an, ein schlichter Taglöhner habe aus den ihm zu Gebote stehenden Verstandes-, Gefühls- und Willenskräften das relativ vollkommenste Innenleben herausgestaltet, und ebenso habe eine auf der Höhe der Bildung stehende, geistig durchgearbeitete Persönlichkeit mit ihren geistigen Mitteln während des ganzen Lebens das Höchstmögliche geleistet. Es wird also vorausgesetzt, daß beide mit dem gleichen reinen und ausdauernden Wollen ihr Lebelang an sich gearbeitet haben. Dann kann kein Zweifel sein, daß beiden der gleiche Grad der Moralität zugeschrieben werden muß. Dagegen wäre es offenbar verkehrt, bei beiden die gleiche Annäherung an das ideale Menschentum, also die gleiche Sittlichkeit anzunehmen. Vielmehr wird man urteilen müssen, jener Taglöhner stelle einen geringeren Grad von Sittlichkeit dar als dieses geistig hochstehende Individuum.

Demgemäß nun darf man auch sagen, daß alle tragischen Konflikte letzten Endes sittlicher Art sind, daß es sich in ihnen überall um sittliche Mächte handelt. Allein man müßte dann vorher sich darüber klar geworden sein und auch dem Leser ausdrücklich erklären, daß man die Bedeutung des Wortes „Sittlichkeit" im Vergleich zu dem gewöhnlichen Sprachgebrauch erweitert und verändert habe, und daß das „Sittliche" hiernach in dem vorhin angedeuteten Verhältnis zum „Moralischen" stehe. Sonst läuft man Gefahr, sich selbst in Unklarheiten zu verstricken und das Wesen des Tragischen zu eng zu fassen, oder doch beim Leser Mißverständnisse zu erwecken. Vor allem nun, um vom Leser Mißverständnisse fernzuhalten, habe ich vorgezogen, bei der Einteilung des Tragischen statt des Begriffs des Sittlichen lieber die Kategorie des Menschlichen zu gebrauchen.

Ich werde in der nun folgenden Untersuchung die Tragödien Grillparzers nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung

betrachten. Meine Absicht geht nicht dahin, den Entwicklungsgang Grillparzers darzulegen; vielmehr will ich seine dichterische Individualität von gewissen in ihr wirksamen Grundrichtungen und Haupttriebfedern aus zu verstehen und zu gestalten versuchen. Zu diesem Zwecke aber wird es förderlicher sein, seine Dramen in einer andern Reihenfolge, als die Zeit der Entstehung ihnen anweist, zu betrachten. Es kommt mir darauf an, derart Faden an Faden zu knüpfen, Knotenpunkt an Knotenpunkt zu reihen, daß gewisse maßgebende und durchgreifende Züge der Individualität des Dichters sich immer stärker und bedeutungsvoller herausarbeiten. Wollte ich zu diesem Zweck mit der Analyse der Ahnfrau beginnen, so wäre dies ein höchst ungeschickt gewählter Weg. Grillparzer als Schicksalstragiker wird vielmehr erst dann in das rechte Licht treten, wenn vorher eine Reihe anderer Eigentümlichkeiten seines Wesens und Schaffens festgestellt sein wird. So werde ich denn in Grillparzers Eigenart von verschiedenen zeitlich durcheinanderliegenden Punkten aus einzudringen versuchen.

Der Leser muß dabei freilich einige Geduld und einiges Vertrauen zu meiner Leitung mitbringen. Zunächst werden die hervorgehobenen Züge vielleicht als geringfügig oder nicht recht zusammengehörig erscheinen. Doch allmählig werden sie sich zu immer wichtigeren und umfassenderen Zusammenhängen vereinigen, durch welche, wie ich hoffe, der Mittelpunkt des geistigen Getriebes in unserm Dichter getroffen werden wird.

---

4. König Ottokars Glück und Ende.

In diesem Drama liegt das Tragische in der maßlos stolzen und trotzigen Herrschsucht, durch die ein kühner und zum Herrschen geborener Charakter sich zur Verletzung der heiligen Mächte der Ordnung und des Rechtes hinreißen läßt. Auf der einen Seite steht der ländergierige, machttrunkene Böhmenkönig

Ottokar, von unerhörtem Glück Schlag auf Schlag in die Höhe getragen; auf der andern Seite das aus Gewalt und Zuchtlosigkeit soeben wiedererstandene Recht und Gesetz des deutschen Reichs, vertreten durch Rudolf von Habsburg. Ottokar, der, unbekümmert um die Verpflichtungen gegen das Reich, sich Land um Land angeeignet, ja sich im Geist schon auf dem deutschen Kaiserthron sitzend sieht, wird aus dieser hochfliegenden Hoffnung jählings in die unerfreuliche Wirklichkeit herabgerissen, die ihn mit der soeben vollzogenen Wahl Rudolfs zum deutschen Kaiser überrascht und die demütigende Zumutung an ihn stellt, das unrechtmäßig Angeeignete dem Reich zurückzugeben und sich so eines großen Teiles seiner blutig errungenen Macht zu entäußern. Hierzu kann sich der Böhmenkönig in seinem stolzen Sinn nicht verstehen, er zieht gegen den Kaiser ins Feld und findet nach wechselvollen Ereignissen auf dem Marchfeld seinen Untergang. Nach eigenem Geständnis schwebte dem Dichter bei seinem Ottokar Napoleon vor, und seine Begeisterung wurde durch die Ähnlichkeit der Charaktere und Schicksale der beiden Helden mächtig gehoben.[4])

Wir haben es hier mit einem Tragischen der individuell-menschlichen Art zu thun. Denn was uns hier der Dichter zur Anschauung bringt, ist nicht etwa der zur Entfaltung der Menschennatur unvermeidlich gehörige Widerstreit des Strebens nach Macht und Größe und des zügelnden Rechts, sondern es ist lediglich dieser besondere Charakter, diese von der Natur nun einmal in diesem Menschenexemplar angelegte Häufung gewaltthätiger Leidenschaft, wodurch der tragische Zusammenstoß hervorgerufen wird. Ohne Zweifel kann es Tragödien geben, in denen das tragische Schicksal einer kühnen Herrschernatur unter allgemein-menschliche Beleuchtung gerückt wird; allein Ottokars Charakter, wie ihn der Dichter gefaßt hat, schloß diese Möglichkeit aus. Dieser nackte Heißhunger nach Macht, dieser Übermut in der Gewaltthätigkeit ist übertrieben groß gegenüber dem innern

Recht, das dem Böhmenkönig sein Wert und Können zu jener Haltung geben.

Die letzten Worte leiten zu einem gewissen Mangel in der Gestaltung des Tragischen in diesem Stück über. So unbegründet die Behauptung Scherers ist, daß Ottokar nichts als ein roher, verblendeter Prahlhans ohne Kraft und Größe sei, so wird doch so viel zuzugeben sein, daß das Tragische seiner Gestalt einigermaßen darunter leidet, daß seine Herrschgier und Tyrannei nicht stärker auf ein inneres Recht gegründet ist. Dies wäre aber erreicht worden, wenn ihm ein aus großen geschichtlichen Gesichtspunkten notwendiges, für seine Zeit bedeutungsvolles Streben mehr, als dies der Fall ist, zum Hintergrund gegeben worden wäre.[5]) Dieser Mangel wird bald in einen allgemeineren und für die weiteren Betrachtungen wichtigen Zusammenhang treten.

Und doch, trotz dieses Mangels und trotz der verkürzten geistigen Perspektive, die dem Tragischen der niedrigern Art eigentümlich ist: wie mächtig wirkt in diesem Drama das Ringen, Steigen, Fallen und Siegen der gewaltigen Streiter! Einen erheblichen Teil an dieser Wirkung hat der eigentümliche Stil dieses Dramas, der überall auf realistische Füllung und Sättigung der Charaktere ausgeht und diese doch nicht bis zum Sonderbaren und Wunderlichen steigert, sondern sie innerhalb der Grenzen des menschlich Klaren und leicht Zugänglichen hält. Grillparzer hat von der Ahnfrau zur Sappho und Medea und von da zum König Ottokar im Ausstatten der Personen mit einem Reichtum individueller, bezeichnender Züge bedeutende Fortschritte gemacht. In unserm Drama weiß er an den Personen eine Fülle scheinbar nebensächlicher und kleiner, gerade darum aber um so bezeichnenderer Eigentümlichkeiten anzubringen. Er selbst sagt, daß er, wenn er an seinen Dramen dichtete, die Gestalten derselben oft leibhaft vor sich gesehen habe.[6]) Ferner aber wird die Wirkung des Stücks durch die ungemeine Durch-

sichtigkeit und scharfe Gliederung der Komposition gefördert. Es ist dies ein Vorzug, der besonders in anbetracht der Fülle und Verwickeltheit der darzustellenden Ereignisse und Verhältnisse hervorgehoben zu werden verdient.

Es muß auffallen, wie isoliert das tragische Thema des Ottokar bei Grillparzer dasteht. In keiner andern seiner zahlreichen Tragödien hat er einen Helden gezeichnet, der nach Macht und Herrschaft strebt und kühn und rücksichtslos der Welt seinen Willen aufzwingen will. Sämtliche Themen der übrigen Tragödien liegen weit davon ab. Ja auch überhaupt einen ganzen Mann wird man unter seinen übrigen Helden vergebens suchen. Aber auch an den Personen zweiten Ranges tritt bei Grillparzer nirgends, außer an Rudolf von Habsburg in unserem Stücke, ein gewaltiger Herrscherwille hervor. Anders steht es hiermit bei anderen Tragikern. Bei Schiller finden wir zwei tragische Helden, die durch ihre Sucht nach Macht und Herrschaft mit den bestehenden Gewalten zusammenprallen und untergehen: Fiesco und Wallenstein, und hieran reiht sich Karl Moor, der, wenn auch sein Verlangen nicht auf Macht und Herrschaft als solche geht, doch eine Kraft- und Kampfnatur voll Mut und Feuer ist. Und daneben gibt es in Schillers Dramen zahlreiche Herrschernaturen unter den Personen zweiten Ranges, wie Andreas Doria, König Philipp, Elisabeth, Geßler. Und gar nun Shakespeares Dramen sind voll von Charakteren, deren einzige Leidenschaft das Herrschen ist. Jene Eigentümlichkeit Grillparzers hängt damit zusammen, daß ihm Konflikte sympathischer waren, die mehr in die feineren und verwickelten Regungen des Gemütes eingreifen. Doch hat die Sache noch einen tieferen Zusammenhang, der sich uns im Verlauf der Betrachtungen immer mehr aufdecken wird. Vorderhand sei jene isolierte Stellung des Ottokar-Themas einfach festgestellt.

Neben Ottokar tritt am meisten, ja zuweilen ihn verdunkelnd, Kaiser Rudolf hervor. Er ist vielleicht der männlichste

Charakter, den Grillparzer geschaffen — wenn man das Männliche in die mit überlegener, gereifter Besonnenheit gepaarte Stärke setzt. Die Gestalten Rudolfs und Ottokars beweisen, daß Grillparzer doch auch die Gabe besaß, die krafterfüllte Männlichkeit, so selten er sich auch dazu getrieben fühlte, lebensvoll zu zeichnen, sowohl in ihrer trotzigen Überhebung, als auch in ihrem maßvollen Wesen.

Sodann aber ist Grillparzers Rudolf ein schönes Zeugnis dafür, welch hohe und gesättigte Weisheit der Dichter seinen Personen in den Mund zu legen versteht, und wie er den Gedankenreichtum zu einem innig eingeschmolzenen Bestandteil der jeweiligen Individualität zu machen im stande ist. Vor allem die beiden großen Reden Rudolfs zu Ottokar im dritten Akt zeigen uns den Kaiser nach seiner hochentwickelten intellektuellen Seite. Selbst bei guten Dichtern erscheinen zuweilen die den Personen gegebenen Gedanken wie ein ihnen übergezogenes, schlottriges Gewand oder wie ein äußerlicher Aufputz; man hört den Dichter und nicht die Personen des Dramas. Solche wohlfeile Rhetorik findet sich bei Grillparzer nicht: er besitzt die Kunst, sein Sinnen und Denken den Personen so einzupflanzen, daß sie es aus sich selbst zu schöpfen scheinen. Übrigens nahm die Vorliebe des Dichters für die Ausgestaltung seiner Charaktere nach ihrer intellektuellen Seite mit den Jahren merklich zu. In den nachgelassenen Dramen nehmen die sinnenden Betrachtungen einen ungleich größeren Raum ein als in den früheren Stücken. Die ersten Dramen (Ahnfrau, Sappho und goldenes Vließ) sind fast gänzlich frei davon. Es hängt jene Zunahme mit einem Nachlassen seiner dramatischen Kraft zusammen, wovon noch später die Rede sein wird.

Mit der Wertschätzung Ottokars befinde ich mich im entschiedensten Widerspruch mit Carlyle, der Grillparzer zu den Dichterlingen und Dramenschmieden zählt und als Beleg dafür nächst der Ahnfrau vor allem unser Stück anführt. Carlyle

findet, daß die Personen im Ottokar „mehr Rubriken und Titel als Personen und größtenteils bloße theatralische Automaten sind, die eine nur mechanische Existenz besitzen". Überhaupt sei Grillparzer nicht im stande, „irgend einem Charakter oder Gegenstande ein poetisches Leben mitzuteilen". Schließlich bemerkt er, das Stück sei verhältnismäßig harmlos, es habe viel effektvolle, wenn auch unzusammenhängende Handlung und werde sich wohl infolge der darin vorkommenden Liebeshändel, Schlägereien, Hochzeiten, Leichenbegängnisse, Prozessionen, Lager u. s. w. ganz hübsch ausnehmen, besonders wenn Schneider und Maschinist ihre Schuldigkeit thun. Man könnte über die hierin sich aussprechende Querköpfigkeit einfach lachend hinweggehen, wenn die Sache nicht zugleich ihre sehr ernste Seite hätte. Und diese liegt darin, daß kein Dichter davor sicher ist, durch sein Werk selbst in den geistvollsten Köpfen ein gänzlich verzerrendes Spiegelbild hervorzurufen, und daß der Schade, den ein solcher Kritiker, der seinen Unverstand für reifen Geschmack ausgibt, in der öffentlichen Meinung anstiftet, oft unübersehbar ist.[7])

5. Ein treuer Diener seines Herrn.

Noch deutlicher als in Ottokar tritt in dem Drama „Ein treuer Diener seines Herrn" zu Tage, daß es sich hier um das Tragische von nur partikularer, nicht typisch-menschlicher Bedeutung handelt. In Bancbanus ist weit mehr als in Ottokar die Besonderheit in der Mischung menschlichen Stoffes betont; sein Charakter hat sogar ziemlich viel von einem wunderlicher Kauz, und eben aus dieser sonderbar zugeschärften und eingeengten Individualität entspringt das Tragische seines Schicksals.

Grillparzer läßt einen Mann von mutiger, unentwegter, stiller Pflichterfüllung, der jedoch seine Pflicht in enger, starrer, pedantischer Weise auffaßt, in eine Lage kommen, der er infolge

dieser Verbindung von Größe und Einseitigkeit nicht gewachsen ist, und die ihn daher in Jammer und Schuld verwickelt. Im besondern handelt es sich in erster Linie um die Pflicht der Treue gegen den König, der während seiner Abwesenheit Haus und Reich unter den Schutz des Bancbanus gestellt hat. In der Ausübung dieser unter den gegebenen Umständen höchst schwierigen Pflicht verfährt er mit gewissenhaftester Hingebung, unter wahrhaft heroischer Beiseitesetzung seiner persönlichen Interessen, zugleich aber in übertriebener, kleinlicher Ehrfurcht vor der Stellung und Würde des Königs und mit argen Verstößen gegen die Gebote der Vorsicht und Umsicht. In zweiter Linie steht die Pflicht gegen seine junge, unerfahrene Gattin, die gegenüber ihrer zügellosen Umgebung wehrlos dasteht. Auch in diesem Verhältnis legt Bancbanus jene Verbindung von Größe und Enge an den Tag. Er folgt nur seinem Vertrauen und seinem Zartsinn und versäumt darüber die einfachsten Gebote der Vorsicht. Indem sich nun die Fehler in der Erfüllung beider Pflichten verbinden, wird Bancbanus für seine schutzlose Gattin zum unfreiwilligen Urheber einer Situation, aus der sie sich nur durch freiwilligen Tod zu retten weiß, und für das Haus seines Königs gleichfalls zum unfreiwilligen Urheber eines Aufstandes, in dem die Königin ihr Leben einbüßt.

Nicht nur Journalisten, die Poesie und Politik verwechselten, sondern auch hervorragende Kritiker, wie Scherer, warfen dem Stück vor, daß Bancbanus sich seines Servilismus wegen nicht zum tragischen Helden eigne.[8]) Hiergegen haben schon Laube, Kuh u. a. richtig erwidert, daß die Hingabe an die Interessen seines Fürsten doch auch menschliche Größe begründen könne.[9]) Und ferner darf man nicht vergessen, daß Grillparzer die dulderische, kurzsichtige Art, wie Bancbanus die Pflicht gegen den König erfüllt, keineswegs bedingungslos gutheißt, sondern daß hierin vielmehr nach dem ganzen Gange des Stückes eine menschliche Schranke des Helden zu erblicken ist. Wird Banc=

banus doch, indem er den Übermut des Prinzen und der Königin aus übertriebener Königstreue gewähren läßt, sogar an dem Tode seiner Gattin unfreiwillig zum Mitschuldigen. Dagegen wird sich nicht leugnen lassen, daß der Dichter die Enge und Unfreiheit des Bancbanus doch mit etwas zu viel Liebe und Billigung geschildert habe. Er hätte die Schranken und die Schuld des Helden in schärfere Beleuchtung rücken oder umgekehrt ihm wenigstens einige Spuren von Trotz und Entrüstung über das Erlittene geben sollen.[10]) So wird man also sagen dürfen: es liegt dem Drama ein echter tragischer Widerstreit zu Grunde, derselbe wird indessen in der Durchführung nach der angedeuteten Richtung einigermaßen verschoben und gestört.

Während im König Ottokar der Fehler des Stücks in einem Zuviel des Helden an Übermut und Trotz lag, so liegt er im treuen Diener nach der entgegengesetzten Seite hin, indem der Dichter den Mangel an selbstbewußter Männlichkeit zu sehr übersieht. Und doch weisen beide Fehler insofern nach derselben Richtung hin, als sich in beiden eine gewisse Unfreiheit des Dichters zum Ausdruck bringt. Dort zeigt sie sich als Unvermögen, das Kraftgefühl Ottokars in einem großen geschichtlichen Streben, in weitschauenden Thaten und Plänen von mehr als individueller Notwendigkeit wurzeln zu lassen; hier als Unvermögen oder Scheu, der Tapferkeit des Bancbanus im Dulden ein gewisses Gegengewicht durch Regungen trotziger Männlichkeit zu geben. Auch weiterhin werden wir sehen, daß Grillparzers Genius von einer gewissen Eingeengtheit nicht loskommt; ja es wird sich zeigen, daß sie eine wesentliche Seite seines Schaffens bildet.

Nur ist nicht zu vergessen, daß dieser Eingeengtheit in überragender Weise eine Eigenschaft des Dichters gegenübersteht, die ich als das freie und sichere Ausgestalten umfassender, kühner, origineller Synthesen bezeichnen möchte. Es läßt sich dies am treuen Diener in verschiedenen Beziehungen

nachweisen. So wäre zunächst schon daran zu erinnern, daß in diesem Stück Einheit und Konsequenz der tragischen Idee mit der schärfsten Herausarbeitung der unbefangenen, eigenwilligen Wirklichkeit vereinigt ist. So einheitlich der tragische Konflikt die Handlung zusammenhält, so verläuft diese doch mit dem ganzen Reiz des natürlich und eigenlebig fortrollenden Geschehens, das allenthalben Unerwartetes und Überraschendes darbietet (vgl. oben S. 5 f.). Dies rühmt auch Goedeke von diesem Stück, wenn er sagt, daß die Personen desselben nicht bloße Begriffspuppen seien, denen man beim ersten Worte schon ihr thränenvolles Ende anhört, sondern daß sie in der beweglichen Frische eines individuellen, mit der Zukunft noch unbekannten Lebens erfaßt seien.[11]) Ferner aber ist hervorzuheben, wie sehr im treuen Diener die Einheit des Helden mit der weitgehendsten Selbständigkeit und Wichtigkeit anderer Personen verbunden ist. Man kann an diesem Drama lernen, in wie weitem Spielraum die Forderung der Einheit des Helden verstanden werden müsse. Wie spannt sich nicht im zweiten und dritten Akt unsere Aufmerksamkeit auf Ottos und Ernys Schicksal, und doch strebt die Handlung auch hier nach Bancbanus als ihrem Schwerpunkt hin. Und um so schwerer wiegen diese Vorzüge, als der Dichter, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, während der Arbeit mit tiefen hypochondrischen Verstimmungen, die sich namentlich als Unglaube an die eigene Dichterkraft äußerten, zu kämpfen hatte.[12])

Viel wichtiger aber ist mir jene Kühnheit und Sicherheit in dem Verbinden von Gegensätzen, insoweit diese Eigenschaft in der Auffassung und Ausgestaltung des tragischen Konfliktes als solchen sichtbar wird. Grillparzer wählt im treuen Diener einen Widerstreit, der von dem gewöhnlichen Wege der Dichter weit abliegt. Auf die eine Seite stellt er das Pathos der furcht- und selbstlosen Pflichterfüllung, vor allem den Heroismus der Königstreue; zugleich aber gibt er dieser Seite mit kühnem, ja gewagtem Griff an und in ihr selbst ihren tragischen Widerpart, indem er

die Pflichterfüllung selber starr und kleinlich macht. Er hat es verstanden, das Kleinliche, Eigensinnige und Wunderliche, das doch vorwiegend ins Lustspiel gehört, durch jenen dahinterstehenden Heroismus im Sinn einer tragischen Schuld zu verwerten, und das Große im Helden, trotzdem daß er es an der gefährlichen Grenze des Ärger-Erregenden hinführt, dennoch nicht ins Untragische und Klägliche herabsinken zu lassen. Auch den gutmütigen, polternden Humor des Bancbanus weiß er mit seiner tragischen Größe zu vereinigen. Ähnlich übrigens zeigte auch schon der zweite Akt des Ottokar die merkwürdige Erscheinung, daß in den furchtbaren Ernst der tragischen Entwicklung die scharfe, kecke, lustspielartige Intrigue zwischen Zawisch und Kunigunde mit meisterhafter Sicherheit hineingeflochten ist.

So verbindet sich bei Grillparzer, wie der treue Diener beweist, und wie sich an allen seinen Dramen zeigen läßt, eine seltene Weite und Freiheit des Geistes und der Phantasie mit einer gewissen Enge und Unfreiheit; doch so, daß jenes Moment weitaus überwiegt. Eine Hauptaufgabe der folgenden Untersuchungen wird darin bestehen, das Gestalten kühner und schwieriger Synthesen in den übrigen Stücken zu verfolgen. Hier sei nur noch das Eine hervorgehoben, daß diese Kraft und Weite in der Schaffung tragischer Synthesen überall bei Grillparzer nicht bloß Kraft und Weite des abstrakten Gedankens, sondern auch des anschaulichen Gestaltens ist. Überhaupt ist zwischen dem, was Grillparzer in seinen Dichtungen will und beabsichtigt, und dem, was er anschaulich gestaltet, keine Kluft. Rein gedankenhaft bleibende, fleisch- und blutlose Ideen und Tendenzen kommen bei ihm nicht vor.

Wäre es die Aufgabe dieser Untersuchungen, näher auf Stil und Komposition einzugehen, so würde gerade dieses Stück reichlichen Stoff bieten. Ich will von dem Vielen, was sich mir aufdrängt, nur einen Punkt andeuten. In gewissem Sinn ist die Sprache in diesem Drama leidenschaftlicher als in jedem

andern. In dem Prinzen Otto weiß der Dichter eine Leidenschaft darzustellen, die ich als eine Leidenschaft der Sinne und der kleinen Triebe bezeichnen möchte. Zu der heftigen sinnlichen Erregung tritt ein rasend übersteigerter Ehrbegriff hinzu, sodann Eitelkeit, Ungeduld, Verwöhntheit, Ärger und ähnliche Affekte; auch gesellt sich ein wenig von Ritterlichkeit und schöner Freiheitsliebe bei; dies alles mischt sich, flammt auf und loht ins Maßlose empor. Es ist meisterhaft, mit welcher Seelenkenntnis, Folgerichtigkeit und Kühnheit Grillparzer diese vorwiegend aus Kindischem, Kleinem und Elendem entspringende Leidenschaft zeichnet. Otto ist daher auch nur als Person zweiten Ranges und als Kontrast zu Bancbanus berechtigt. Anderswo wieder in dem Drama blickt mehr eine verhaltene, unter der Oberfläche glühende Leidenschaft hindurch. Auch diese tiefe Erregung des seelischen Untergrundes ist zu trefflicher Darstellung gebracht. Wie läßt nicht z. B. die Art, wie die Königin im ersten Akt ihre Liebe zu ihrem Bruder, dem Prinzen Otto, schildert, in eine heftige, glühende Tiefe hinunterblicken! Und welche Bewegtheit der Sprache! Jeder Satzteil ist zum Ausdruck einer heftigen inneren Bewegung geworden. Ebenso läßt die Sprache der sanften Erny zurückgehaltene Glut durchschimmern.

---

6. Die Jüdin von Toledo.

Die Jüdin von Toledo gehört zu den nachgelassenen Stücken des Dichters. Für jeden, der das Stück kennt, wird sofort feststehen, daß auch hier der Konflikt als Ausfluß der eigenartigen, ungewöhnlichen Charaktere, die darin auftreten, dargestellt wird. Auch gegen dieses Drama wird sich mancherlei einwenden lassen, und doch bleibt gelten, daß nur ein tiefgereifter Dichter dieses Stück schaffen konnte,[13]) wie denn überhaupt unter Grillparzers

dramatischen Werken sich keines befindet, das als unbedeutend und seines Genius unwürdig bezeichnet werden könnte.

Der treue Diener und die Jüdin haben manche gemeinsame Züge. Wir treffen auch in der Jüdin jene Erhöhung der Thatsächlichkeit durch eine Fülle unerwarteter, merkwürdiger Begebenheiten, die ich schon an dem vorigen Drama hervorgehoben habe (S. 20). Der Dichter will uns schlagend vor Augen führen, daß das wirkliche Geschehen sich nicht darauf einrichtet, die Regelmäßigkeit der Ideen abzuspiegeln, sondern daß es uns durch allerhand Launen und Tücken überrascht. Ich glaube, daß diese Eigentümlichkeit nirgends bei ihm so stark hervortritt als in den bezeichneten beiden Stücken. Wenn Grillparzer sagt: „Mannigfaltig und lebendig bis ins kleinste sein und dabei doch nie den Grundgedanken aus den Augen verlieren, das ist die Schwierigkeit",[14]) so hat er in diesen beiden Dramen gezeigt, welche erstaunliche Mannigfaltigkeit im einzelnen sich mit dem Festhalten des Grundgedankens vereinigen lasse.

Das Streben Grillparzers nach Zuspitzung des Thatsächlichkeitscharakters wurde durch das gründliche Studium des von ihm hochverehrten und innig geliebten Lope de Vega noch gesteigert. Noch in hohem Alter erquickte sich Grillparzer an seinem Liebling. Was er nun an dem spanischen Dichter besonders rühmt, das ist, neben andern Eigenschaften, gerade auch jene Art der Darstellung, die ich soeben als ihm selber eigentümlich bezeichnet habe. Lope de Vega habe „mit seinem großen Natursinn das Willkürliche und Zufällige des wirklichen Lebens nachbilden wollen." Er nennt ihn „die vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie" und fügt hinzu, daß es „ein eigentliches Glück für unsere heutige, in Klügeleien und Abstraktionen versunkene Welt" wäre, wenn Lope de Vega durch eine neue Auflage seiner Werke eine größere Verbreitung fände. Denn dann würden „die Phantasie, das Vorhandene und die Beschauung" wieder in ihre Rechte eingesetzt werden.[15])

Und gerade die Gestaltung der Jüdin von Toledo mußte den Dichter besonders oft auf Lope de Vega führen, da er den Stoff seiner Jüdin einem Stücke des spanischen Dichters entnahm und die Handlung desselben in den äußeren Hauptumrissen beibehielt. [16])

Gemeinsam ist ferner beiden Stücken eine gewisse Herbheit der Konflikte und Lösungen. Das Herbe ist nicht mit dem Furchtbaren oder Grauenhaften zu verwechseln. Wo die Wirkung des Herben erzeugt werden soll, da muß sich in den Gestalten des Dichters eine Empfindungsweise von einer gewissen Doppelheit aussprechen. Erstlich muß ein Gemüt vorhanden sein, das seine Eindrücke in einer feinen, zarten, weichen Weise verarbeitet. Diese Art des Fühlens darf aber nicht ohne weiteres nach außen treten, vielmehr muß — und dies ist das Zweite — eine willensstarke, keusche Zurückdrängung desselben in das verborgene Innere stattfinden. Das Herbe besteht nun eben in der Unausgeglichenheit zwischen dem weichen, zurückgezogenen Innern und einer gewissen Bestimmtheit und Schärfe, ja Härte und Schroffheit in den Äußerungen desselben. Es ist dabei natürlich keineswegs nötig, daß dieser Widerstreit in den vom Dichter geschilderten Personen selber zu Tage trete; sondern es ist ebensowohl möglich, daß nur die Empfindungsweise des Dichters, wie sie sich in der ganzen Darstellung kundgibt, jenen bezeichneten Charakter an sich trage. Über diesen wichtigen und doch wenig erörterten Begriff wäre viel zu sagen; doch würde dies zu weit abführen. Jedenfalls liegt es über die Kräfte eines mittelmäßigen und gewöhnlichen Dichters hinaus, seinen Dichtungen den Charakter des Herben aufzudrücken; dazu gehört Reife und Bewältigungskraft im dichterischen Gestalten. Grillparzer gehört nun zu den Dichtern, denen die Wirkungsweise des Herben, besonders in den Stücken der späteren Zeit, eigentümlich ist. Und da sind es denn nun wieder die beiden genannten Dramen, in denen das Herbe gesteigerter und häufiger als sonst bei unserm

Dichter vorkommt. Man braucht, um sich hiervon in betreff des ersteren Dramas zu überzeugen, sich nur die ganze Haltung des Bancbanus zuerst gegen seine gefahrumringte Frau und dann gegenüber seiner Pflicht, seine getötete Frau zu rächen, vor Augen zu halten. Und ebenso weht durch die Jüdin von Toledo von Anfang bis zu Ende eine herbe Luft. Herb ist nicht nur das Verhalten des Königs gegen seine Geliebte, die er, wenn auch aus edlem Beweggrund, so doch ungerührt und kühl verläßt, und die er dann sogar noch im Tode, als sie als Leiche vor ihm liegt, verleugnet; sondern auch das bis aufs äußerste getriebene kindisch kokette Wesen Rahels und der schroffe Gegensatz, den sie in der tugendstolzen Königin findet, weisen auf die herbe Empfindungsweise Grillparzers hin. Freilich müßte das Publikum, um das Herbe, besonders wenn es auf der Bühne zur Darstellung kommt, verständnisvoll zu genießen, eine Reife besitzen, wie sie bei der weitaus größten Zahl der Theaterbesucher nicht zu finden ist. So kommt es denn, daß die Aufführung der Jüdin stets durch die Wirkung des fünften Aktes, wo sich in der Abwendung des Königs von seiner ermordeten Geliebten das Herbe bis auf den höchsten Grad steigert, beeinträchtigt wird. — Übrigens werde ich später, bei Gelegenheit von Hero und Esther, noch auf eine andere Erscheinung bei Grillparzer zu sprechen kommen, in der sein Streben nach Herbheit gleichfalls zu Tage tritt.

Wenn auf das Tragische in der Jüdin näher eingegangen werden soll, so muß zunächst darüber Klarheit herrschen, daß nicht, wie der Titel vermuten läßt, Rahel, sondern der König Alfonso Mittelpunkt und Held des Dramas ist.[17]) Nicht nur bestimmt der König weit mehr als Rahel den Fortgang der Handlung und bildet mehr als sie den Beziehungspunkt für alles, was im Stück geschieht; sondern es tritt auch sein Wollen, Kämpfen und Leiden, seine Schuld und Sühne mit ganz anderm inneren Gewicht auf, als dies bei Rahel der Fall ist. So

sehr auch diese durch ihr auffallendes Wesen das Interesse des Lesers in den ersten Akten fesselt und insofern den König verdunkelt, so kann doch das spielerische Kind, an dem alles Oberfläche ist, den tiefsinnenden und klarbewußt handelnden König nicht aus dem Einheitspunkt der Handlung verdrängen.

Ich frage jetzt, ob sich auch in diesem Stück etwas von der Weite und Kraft der Phantasie in dem Gestalten und Bewältigen schwieriger tragischer Synthesen offenbare. Ich fasse zu diesem Zweck zunächst Rahel ins Auge. Sie ist ein Geschöpf voll übermütiger, ja aufdringlicher Launen, ihr Wesen ist ein wahrer Wirbeltanz von Thorheiten und Begierden, die oft bis ans Freche grenzen, und obenan steht ihr lüsternes Verlangen nach Glanz und Schimmer. Dabei aber versöhnt sie uns immer wieder, nicht nur weil sie die Sinne reizt und fesselt, sondern auch weil ihre Ungezügeltheiten und Tollheiten in der Gestalt kindischen Spieles und Scherzes auftreten, und vor allem weil sie ein unverfälschtes, ungebrochenes Stück Natur ist, in dem Sinne und Gemüt, Thorheit und Verstand, Niedriges und Edleres ungeschieden durcheinanderspielen. Dies hat Scherer trefflich hervorgehoben: „Bewußt und unbewußt ist nirgends zu scheiden, Koketterie und Naivetät fließen zusammen.“ [18]) Grillparzer selber legt dem Könige schlagende Ausdrücke für diese überraschende Naturartigkeit ihres Wesens in den Mund. Alle andern seien gut, weil sie es gelernt, und ehrenhaft, weil es die Väter gewesen. Die Welt sei nur ein ewiger Widerhall:

„Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
All, was sie that, ging aus aus ihrem Selbst,
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.
Seit ich sie sah, empfand ich, daß ich lebte,
Und in der Tage trübem Einerlei
War sie allein mir Wesen und Gestalt.“

Die Weite und Kraft von Grillparzers Phantasie besteht nun nicht allein darin, daß er in Rahel so widersprechende

Eigenschaften zu einer absolut lebendigen Individualität zu verdichten wußte, sondern vor allem darin, daß er dieses närrische Ding für die Tragödie zu verwerten, in den Ernst und die Größe eines tragischen Zusammenhanges hineinzustellen und zur Ursache eines edlen und tiefen Konfliktes zu machen verstand. Er läßt das traumhaft gaukelnde Kind dem König von Kastilien begegnen, der als Jüngling durch strenge, unverständige Erzieher von den Reizen und Freuden des Lebens und der Liebe ferngehalten und dann mit einer kalten, tugendstolzen englischen Prinzessin vermählt worden war. Er ist sonach der rechte Mann, um in dem Judenmädchen das so lang entbehrte Leben in seiner ganzen Frische und Ursprünglichkeit sprudeln zu fühlen. Hier ist blühende, saftige Natur, hier ist das unabgeschwächte, rein aus seinem Geschlecht sich herauslebende Weib, hier ist Lust, Spiel und Jugend. So setzt der König die Pflichten gegen Gattin und Volk beiseite und genießt mit Rahel eine Zeitlang des Lebens Duft und Glut. Auf diese Weise gewinnt Grillparzer durch den tiefen Sinn, unter den er jenen lachenden Kobold und diesen strengen, weisheiterfüllten Mann rückt, das Mittel, um eine höchst eigenartige tragische Synthese zu stande zu bringen. Und um so mehr ist die sich hierin offenbarende Spannweite und Bewältigungskraft seiner Phantasie zu bewundern, als er die singende und tanzende Gestalt der Rahel mit einer Liebe und Selbstvergessenheit zeichnet, die es als um so schwieriger für den Dichter erscheinen läßt, von hier aus den Weg zu den Schrecknissen der Tragödie zurückzufinden.

Frage ich nun weiter, ob auch in diesem Drama jene oben berührte Enge unseres Dichters zu Tage trete, so müssen wir noch einmal das Wesen Rahels ins Auge fassen. Sie gehört zu denjenigen zahlreichen Gestalten in Grillparzers Dramen, welche sich in der Sphäre des Halbbewußten, in dem Helldunkel des Grenzgebietes von Natur und Geist bewegen und innerhalb enger Grenzen ein anmutiges und sinnreiches Innenleben führen.

Die übrigen hervorragendsten Vertreterinnen dieses Typus sind Melitta, Hero, Esther und Libussa. Es ist dies ein Punkt, auf den ich noch öfter zu sprechen kommen werde. Doch will ich schon hier hervorheben, daß in dem häufigen Vorkommen dieser Art Naturen in seinen Dramen die einseitige Vorliebe des Dichters für das Helldunkel des seelischen Lebens und für die liebliche Begrenztheit solcher Zustände zum Vorschein kommt, und daß sich ebendamit zugleich eine gewisse Scheu vor der Darstellung der reifen, gediegenen Männlichkeit mit ihrem klarbewußten, hellstrebenden Charakter verrät. Wir erinnern uns hierbei an das isolierte Dastehen des Ottokar-Themas (S. 15) und an die nicht genügend männliche Haltung des Bancbanus (S. 19) und vermuten sofort, daß mit jener Vorliebe des Dichters eine weittragende Schranke seiner Tragödiendichtung bezeichnet ist. Hier sei nur danach gefragt, wie diese Schranke an dem vorliegenden Stücke zu Tage tritt. Es geschieht dies darin, daß die Jüdin mit ihrem kindischen Wesen den tragischen Nerv des Dramas einigermaßen abschwächt. Trotz aller Kunst des Dichters wiegt doch der Charakter der Jüdin etwas zu leicht gegenüber dem weisen König, der tugendstrengen Königin und der ganzen schweren tragischen Verwicklung. Besonders wird man das Gefühl nicht los, daß das Geschick, welches Rahel trifft — sie wird auf Befehl der Königin und ihres Anhangs ermordet —, angesichts ihres tändelnden Wesens zu grausam sei, oder — von der andern Seite genommen — daß sich ihr Wesen, im Vergleich zu ihrem harten Schicksal, zu sehr im Unbewußten, zu sehr unterhalb der Scheidung von gut und böse halte. Doch wird hierdurch das Tragische der Verflechtung der Geschicke des Judenmädchens und des Königs nicht aufgehoben, sondern nur einigermaßen gestört.

Indessen darf auf der andern Seite nicht übersehen werden, daß jene Vorliebe Grillparzers für das Halbbewußte und eingeschränkt Weibliche, die ihm vielfach zur Schranke wird, doch zugleich

eine der schönsten Eigentümlichkeiten des Dichters zu Tage fördert. Und ich glaube, daß jene Mängel durch diesen Vorteil weit aufgewogen werden. Gerade jene anziehenden naturvollen Seelen weiß er nämlich mit einer Intimität und Meisterschaft zu gestalten, die uns immer von neuem hinreißt. Dazu kommt aber ein Weiteres. Gewisse bedeutsame tragische Konflikte konnten sich ihm nur dadurch erschließen, daß er das Wesen und die Schicksale dieser halbbewußten, eingeschränkten Naturen in seiner Phantasie verfolgte und pflegte. Daher dürfen wir weiter sagen, daß jene Enge seines Geistes ihm das Auffinden und Gestalten gewisser wertvoller und eigentümlicher tragischer Verwicklungen ermöglicht hat. Nicht nur der tragische Konflikt in der Jüdin, sondern auch die Verwicklungen in Libussa und Medea haben jene einseitige Vorliebe des Dichters für das Dunkelbewußte zur Voraussetzung. Über dies alles wird sich weiterhin immer mehr Licht verbreiten.

Zum Schlusse möchte ich doch noch auf einen Mangel der Komposition hinweisen. Wiewohl die tragische Schuld in der Liebe des Königs zu Rahel besteht, wird diese uns doch durch keine einzige eigentliche Liebesszene zur Anschauung gebracht. Es ist so, wie Gottschall sagt: „Wir sehen das Verhältnis des Königs zur Jüdin in seinem Werden und Wachsen, in seinem Verblühen und Verlöschen, aber nicht in seiner vollen Blüte . . . Wir wollen den König auch im Rausch der Leidenschaft sehen; das dämonisch Berückende muß uns auch in seinem glaubhaften Siege vorgeführt werden.“[19]) Grillparzer geht in der zurückhaltenden Behandlung der Liebe zu weit. Freilich stimmt dies zu dem herben Charakter des ganzen Stückes.[20])

7. Zusammenfassung und Weiterführung.

Weite und Enge von Grillparzers Phantasie.

Wenn ich die Eigentümlichkeiten des Dichters in der Gestaltung des Tragischen, wie sie sich uns bis jetzt dargestellt haben, zusammenfasse und ordne, einiges nur Angedeutete weiter ausführe und aus andern Tragödien Grillparzers einiges vorwegnehmend hinzufüge, so gestaltet sich das Bild des Dichters etwa in folgender Weise.

Die tragischen Verwicklungen, die Grillparzer wählt, liegen nicht auf dem gewöhnlichen Wege; es gehört ein tiefer blickendes, schärfer eindringendes Auge dazu, um solche tragische Synthesen, wie sie im treuen Diener und in der Jüdin vorkommen, zu entdecken und zu gestalten. Und hat er einmal, wie im Ottokar, ein vielfach behandeltes Thema gewählt, so trägt dann doch die nähere Ausgestaltung derart das Gepräge des Eigenartigen und Ursprünglichen an sich, daß der Eindruck des Abgegriffenen nicht aufkommen kann. In den meisten Fällen jedoch geht er auch schon im Aufstellen der tragischen Grundidee seine eigenen, besonderen Wege und begnügt sich nicht mit handgreiflich und wohlfeil sich darbietenden tragischen Themen. Dies wird sich weiterhin besonders an jener Gruppe von Tragödien zeigen, die von Sappho, Medea, dem Bruderzwist und Libussa gebildet wird. Ich will diesen Charakterzug als das *Auffinden eigentümlicher tragischer Themen* bezeichnen.

Freilich ist zuweilen schon die ganz entgegengesetzte Ansicht über Grillparzer ausgesprochen worden. So sagt Gustav Freytag, daß *eine* Grundidee fast alle seine Dramen erfüllt: das beseligende, lebengebende Erwachen der Liebe und der Untergang der Liebenden als der wahrhaft Lebendigen durch Täuschung und Verrat.[21]) Dieser Maßstab ist der Tragödie von Hero und Leander entnommen; doch schon die tragischen Themen von

Sappho und Medea, soviel auch in diesen Stücken von dem Entbrennen der Liebe und dem Verrat an ihr vorkommt, finden in ihm nicht entfernt ihren Ausdruck, und noch viel weniger paßt er auf Ottokar und den treuen Diener. Auch an der Jüdin kann man sehen, wie in einem Stück, das man immerhin als Liebestragödie bezeichen mag, doch im Grunde das Liebesverhältnis einen tieferen Sinn darstellt. Was hier mit dem Wohl des Staats und der Heiligkeit der Ehe in Widerstreit tritt, ist nicht einfach eine bloße Liebesleidenschaft, sondern das durch Verschulden der Großen im Staat und seiner Gattin zurückgedrängte Verlangen des Königs nach Ursprünglichkeit, Leben und Natur.

Ein zweiter Charakterzug betrifft die nähere Art, wie sich Grillparzers Phantasie in dem Zusammenschauen und Ausgestalten tragischer Synthesen verhält. Grillparzer wendet sich mit Vorliebe zu solchen Gegensätzen, deren Zusammenbringung und Durchführung eine hervorragende Weite der Phantasie, eine umfassende, freie Kraft des Schauens und Gestaltens erfordert. Ein Beleg dafür war uns schon die Einflechtung der lustspielartigen Intrigue in König Ottokar; als viel wichtiger in jener Hinsicht aber erschienen uns die beiden andern Stücke. Ich habe darauf hingewiesen, wie Grillparzer mit menschlichem und künstlerischem Tiefblick im treuen Diener das Pedantische, Kleinliche und Polternde, und in der Jüdin das Launenhafte und Närrische mit dem Ernst und der Größe des Tragischen zu vereinigen weiß. Er versteht also, Elemente, denen an sich die Gewalt des Tragischen fernliegt, in ein solches Verhältnis zu großen, bedeutsamen Charakterzügen und Handlungen zu setzen, daß sie nun selbst zu tragischen Faktoren hinaufwachsen. So erhält das Tragische im treuen Diener und in der Jüdin eine interessante realistische Schattierung; das recht eigentlich Irdische im Menschendasein dringt in das Tragische ein und macht sich innerhalb seiner Erhabenheit mit eigen-

tümlichem Nachdruck geltend. Es sind durchaus gesteigerte, hochfühlende Menschen, die Grillparzer in seinen Tragödien vorführt; allein diese erhöhte Welt weiß er derart von aller Schön- und Glattmacherei freizuhalten, daß er selbst solche Elemente, die an sich den Gegensatz zu Hoheit und Größe bilden, in sie hineinzuarbeiten im stande ist.

Eine besondere Äußerung der umspannenden Kraft von Grillparzers Phantasie trat in der Komposition zu Tage. Wir sahen, wie er es versteht, die Reinheit und Durchsichtigkeit des tragischen Konfliktes mit der Betonung des eigenwilligen, überraschenden, zufälligen Geschehens zu verbinden (S. 5 f. 20. 23).

Diesen Vorzügen steht diejenige Eigenschaft gegenüber, die uns öfter als eine eigentümliche Enge und Unfreiheit des Dichters begegnet ist. Sie trat uns in mehreren Formen entgegen, die indessen, näher betrachtet, nach derselben Richtung hinweisen.

Im König Ottokar zeigte sie sich uns darin, daß der Herrschgier des Böhmenkönigs der Gehalt eines großen, weitschauenden geschichtlichen Strebens fehlte. Dieser Fall steht bei Grillparzer nicht allein da. Etwas Ähnliches findet sich im goldenen Vließ. Wer aus dem Vorspiel („Der Gastfreund") in die „Argonauten" eintritt, wird mit Recht erwarten, daß Jason in der ausdrücklichen Absicht, die Ermordung des Phrixos und hiermit eine dem ganzen hellenischen Volke vom wüsten Barbarentum zugefügte Schmach zu rächen, in Kolchis erscheinen werde. Indessen wird nur in ganz flüchtiger Weise einmal im zweiten Akt dieses Motiv erwähnt. Und doch wäre die Verknüpfung der „Argonauten" mit dem Vorspiel weit organischer, die tragische Verwicklung enger und furchtbarer, die Gestalt Jasons bedeutsamer und gewichtvoller geworden, wenn Grillparzer zu den vielen und tiefgreifenden Veränderungen, die er an der Sage vorgenommen hat, auch noch die eine hinzugefügt hätte, daß dem Jason das bewußte Pathos verliehen worden wäre,

den von Barbaren an dem Hellenen verübten Greuel durch Wiedereroberung des Bließes zu rächen. Wie Grillparzer die Sache darstellt, wird es sogar ziemlich unverständlich, warum Jason mit solcher Hartnäckigkeit und Todesverachtung darauf besteht, das Bließ zu gewinnen. Er gehorcht damit erstlich dem Auftrag seines ihm feindlich gesinnten Oheims, der ihn listiger Weise loswerden will, und sodann einem kühnen, jugendlich auf Abenteuer gerichteten Zuge seines Wesens. Doch dies erklärt nicht die Wut und Raserei, womit ihn, trotz aller Bitten und Warnungen Medeas, sein Streben nach dem Bließ erfüllt.

So sehen wir auch hier Grillparzer der Herstellung eines größeren geschichtlichen Zusammenhangs[22]) ausweichen. Statt Jason aus dem Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Hellenen und Barbaren heraus und in dem Gefühl der Übereinstimmung mit seinem Volke zum Rächer des Phrixos werden zu lassen, begnügt er sich damit, ihm — ähnlich wie dem Ottokar — ein mehr formales Pathos zu geben. In diesem Gedankengang läßt sich noch weiter gehen. Auch Aietes wäre eine tiefere tragische Figur geworden, wenn ihn Grillparzer bestimmter und eindringlicher zum Verteidiger der heimischen rauhen Sitte gegen griechische Verfeinerung, der heimischen Dunkelheit gegen griechische Helle gemacht hätte. Wenn ich mir vorstelle, daß in den Kampf beider Helden, des barbarischen und des hellenischen, dieser große Kulturhintergrund deutlicher hineingerückt worden wäre, so muß ich glauben, daß dadurch das etwas starke Hervortreten des Abenteuerlichen in den Argonauten vermieden worden und an seine Stelle tieferer organischer Zusammenhang getreten wäre. Es handelt sich hierbei nicht um den wohlfeilen Tadel, daß der Dichter seiner Schöpfung eben ganz andere Bahnen hätte anweisen sollen, als er gethan hat, sondern man vermißt diese Vertiefung des Tragischen, weil sie durch den Stoff nahegelegt ist, weil erst durch sie der Stoff als in gehöriger Weise tragisch verwertet erscheinen würde. Ohnedies ist in dem Ver-

tümlichem Nachdruck geltend. Es sind durchaus gesteigerte, hochfühlende Menschen, die Grillparzer in seinen Tragödien vorführt; allein diese erhöhte Welt weiß er derart von aller Schön- und Glattmacherei freizuhalten, daß er selbst solche Elemente, die an sich den Gegensatz zu Hoheit und Größe bilden, in sie hineinzuarbeiten im stande ist.

Eine besondere Äußerung der umspannenden Kraft von Grillparzers Phantasie trat in der Komposition zu Tage. Wir sahen, wie er es versteht, die Reinheit und Durchsichtigkeit des tragischen Konfliktes mit der Betonung des eigenwilligen, überraschenden, zufälligen Geschehens zu verbinden (S. 5 f. 20. 23).

Diesen Vorzügen steht diejenige Eigenschaft gegenüber, die uns öfter als eine eigentümliche Enge und Unfreiheit des Dichters begegnet ist. Sie trat uns in mehreren Formen entgegen, die indessen, näher betrachtet, nach derselben Richtung hinweisen.

Im König Ottokar zeigte sie sich uns darin, daß der Herrschgier des Böhmenkönigs der Gehalt eines großen, weitschauenden geschichtlichen Strebens fehlte. Dieser Fall steht bei Grillparzer nicht allein da. Etwas Ähnliches findet sich im goldenen Vließ. Wer aus dem Vorspiel („Der Gastfreund“) in die „Argonauten“ eintritt, wird mit Recht erwarten, daß Jason in der ausdrücklichen Absicht, die Ermordung des Phrixos und hiermit eine dem ganzen hellenischen Volke vom wüsten Barbarentum zugefügte Schmach zu rächen, in Kolchis erscheinen werde. Indessen wird nur in ganz flüchtiger Weise einmal im zweiten Akt dieses Motiv erwähnt. Und doch wäre die Verknüpfung der „Argonauten“ mit dem Vorspiel weit organischer, die tragische Verwicklung enger und furchtbarer, die Gestalt Jasons bedeutsamer und gewichtvoller geworden, wenn Grillparzer zu den vielen und tiefgreifenden Veränderungen, die er an der Sage vorgenommen hat, auch noch die eine hinzugefügt hätte, daß dem Jason das bewußte Pathos verliehen worden wäre,

den von Barbaren an dem Hellenen verübten Greuel durch Wiedereroberung des Vließes zu rächen. Wie Grillparzer die Sache darstellt, wird es sogar ziemlich unverständlich, warum Jason mit solcher Hartnäckigkeit und Todesverachtung darauf besteht, das Vließ zu gewinnen. Er gehorcht damit erstlich dem Auftrag seines ihm feindlich gesinnten Oheims, der ihn listiger Weise loswerden will, und sodann einem kühnen, jugendlich auf Abenteuer gerichteten Zuge seines Wesens. Doch dies erklärt nicht die Wut und Raserei, womit ihn, trotz aller Bitten und Warnungen Medeas, sein Streben nach dem Vließ erfüllt.

So sehen wir auch hier Grillparzer der Herstellung eines größeren geschichtlichen Zusammenhangs[22]) ausweichen. Statt Jason aus dem Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Hellenen und Barbaren heraus und in dem Gefühl der Übereinstimmung mit seinem Volke zum Rächer des Phrixos werden zu lassen, begnügt er sich damit, ihm — ähnlich wie dem Ottokar — ein mehr formales Pathos zu geben. In diesem Gedankengang läßt sich noch weiter gehen. Auch Aietes wäre eine tiefere tragische Figur geworden, wenn ihn Grillparzer bestimmter und eindringlicher zum Verteidiger der heimischen rauhen Sitte gegen griechische Verfeinerung, der heimischen Dunkelheit gegen griechische Helle gemacht hätte. Wenn ich mir vorstelle, daß in den Kampf beider Helden, des barbarischen und des hellenischen, dieser große Kulturhintergrund deutlicher hineingerückt worden wäre, so muß ich glauben, daß dadurch das etwas starke Hervortreten des Abenteuerlichen in den Argonauten vermieden worden und an seine Stelle tieferer organischer Zusammenhang getreten wäre. Es handelt sich hierbei nicht um den wohlfeilen Tadel, daß der Dichter seiner Schöpfung eben ganz andere Bahnen hätte anweisen sollen, als er gethan hat, sondern man vermißt diese Vertiefung des Tragischen, weil sie durch den Stoff nahegelegt ist, weil erst durch sie der Stoff als in gehöriger Weise tragisch verwertet erscheinen würde. Ohnedies ist in dem Ver-

hältnis zwischen Jason und Medea und in dem Zwiespalt in Medeas eigener Natur beim Entbrennen ihrer Liebe der Gegensatz von Barbaren- und Hellenentum vom Dichter zu voller und glücklicher Entfaltung gebracht worden. Um so mehr muß es daher auffallen, daß der Kampf zwischen Jason und Aietes diese Vertiefung durch den Volks- und Kulturgegensatz nicht erfahren hat.

So ist uns jener an Ottokar hervorgehobene Mangel in eine weitere Verbindung getreten. Wir dürfen jetzt von einer gewissen Scheu Grillparzers reden, seine Personen aus dem Zusammenhang mit Volk und Zeit heraus handeln zu lassen, ihre Thaten und Schicksale durch die Erfüllung mit Kulturgehalt zu erhöhen. Nicht als ob diese Scheu es ihm überhaupt unmöglich gemacht hätte, die großen Mächte im kulturgeschichtlichen Leben der Menschheit in seinen Dramen zu verwerten. Schon im goldenen Vließ ist eine solche Verwertung bis zu einem gewissen Grade zu finden, und in Libussa ist die tragische Verwicklung geradezu an entscheidende Wendungen und Fortschritte der Kultur geknüpft. Doch ebensosehr bleibt bestehen, daß jene Scheu vor der tragischen Verwertung des Kulturgehaltes bei Grillparzer in so vielen wichtigen Fällen — denn zu den Gestalten des Ottokar, Jason und Aietes werden sich weiterhin noch andere gesellen — sichtbar wird, daß dieselbe als eine charakteristische Seite seiner dichterischen Individualität angesehen werden muß. Und um so mehr muß sie als solche gelten, als sich daran andere verwandte Seiten schließen.

Wenn ein Dichter zu den großen Zusammenhängen in Volk und Kultur in der bezeichneten Weise steht, so legt sich die Erwartung nahe, daß er überhaupt Charakteren, die vorwiegend dem Wollen und Handeln angehören, weniger werde gerecht werden können als solchen, denen eine gewisse Zurückgezogenheit vom Wollen und Handeln eigen ist. Denn wenn irgendwo das Wollen in voller Entfaltung und in seinem ganzen Gewicht auftritt, so geschieht dies dort, wo ein geschichtlicher Charakter, von

dem Gehalt seiner Zeit und seines Volkes erfüllt, ins Handeln heraustritt. Und in der That findet sich unter den tragischen Helden Grillparzers, wie ich schon hervorhob (S. 15), außer Ottokar keine einzige Herrschernatur, ja überhaupt kein ganzer Mann, und auch unter den Personen zweiter Linie ist einzig Rudolf von Habsburg ein Charakter, in dem das spezifisch Männliche zu umfassender und kraftvoller Entwicklung gekommen ist.

Nach zwei Seiten nun bringt sich diese Scheu vor dem spezifisch Männlichen im Mann zum Ausdruck.

Das wahrhaft männliche Wollen geht in dem klaren Lichte des Bewußtseins vor sich, es hat zu Bedingungen weiten und freien Blick, bewegliche, gewandte Reflexion, kritisches, ungeniertes, bis zu gewissem Grade respektloses Denken. Dagegen steht ihm stilles Sinnen, eingeschränkte Gemütstiefe, helldunkles Bewußtsein, wenn dies vorherrschend auftritt, hindernd gegenüber. Es wäre daher wohl begreiflich, daß ein Dichter, welcher der Darstellung der männlichen Heldenkraft gern ausweicht, auch zu stillsinnenden, im Unbewußten webenden Gemütern eine vorwiegende Neigung hätte. Seinem Talente wird es — so läßt sich erwarten — ganz besonders nahe liegen, die weibliche Seele in ihrer anmutigen, sinnreichen Beschlossenheit zu zeichnen.

Diese Erwartung bestätigt sich bei Grillparzer. Schon bei Gelegenheit der Jüdin von Toledo habe ich auf die Vorliebe des Dichters hingewiesen, weibliche Gestalten von der eben angedeuteten holden Enge zu schildern und ihnen eine hervorragende Stellung in dem Gefüge seiner Tragödien anzuweisen. Und überhaupt fällt von hier aus ein aufklärendes Licht auf die Thatsache, daß in einer so großen Anzahl seiner Dramen die Helden dem weiblichen Geschlecht angehören. Übrigens bedeutet jene Vorliebe nicht etwa nur eine Schranke seiner Dichter-Individualität, denn auf der andern Seite macht diese Schranke den Dichter zu gewissen Leistungen geschickt, die er ohne dieselbe nicht in gleicher Vorzüglichkeit hätte hervorbringen können.

stellung des spezifisch Männlichen im Mann bei weitem nicht so günstig war als der Gestaltung schön beschlossener weiblicher Gemüter. Mag das Weibliche mehr als ursprüngliche, ihrer reichen Tiefe unbewußte Natur, wie in Klärchen und Gretchen, oder mehr in der Form einer vernunftgeklärten, sich harmonisch in sich ausbauenden Individualität, wie in der Prinzessin Leonore oder in Iphigenie, auftreten: immer ist Goethe unübertrefflicher Meister in der Auffassung und Durchführung weiblichen Wesens. Dagegen wird man in seinen Dichtungen nur wenig Männer in dem Sinne finden, daß ihr innerstes Wesen in kühn vordringendem, rücksichtslos eingreifendem, alle Sehnen spannendem Handeln bestünde. Goetz und Alba im Egmont gehören hierher. Dagegen zeigt der Held Egmont und noch mehr der Faust des zweiten Teils, wie Goethe vor der Darstellung des starken, nach außen tretenden Wollens zurückscheut. Goethes Helden führen meist ein vorwiegendes Innenleben, man denke an Werther, Faust, Tasso, Wilhelm Meister u. s. w.

Allerdings darf dabei der gewaltige Unterschied zwischen Goethe und Grillparzer in der Gestaltung männlichen Wesens nicht übersehen werden. Ich brauche nur daran zu erinnern, daß Goethe einen Faust und Prometheus gedichtet hat — Gestalten, zu deren Hervorbringung Grillparzer alle Mittel fehlten.

Doch noch weiter reicht die Verwandtschaft Grillparzers mit Goethe. Wenn ich an jenem die Scheu vor der dichterischen Verwertung des Kulturgehaltes hervorgehoben habe, so findet sich auch hierzu ein eng verwandter Zug bei Goethe. Ich kann hierbei auf die trefflichen Ausführungen Friedrich Vischers verweisen. Dieser spricht mit Recht von Goethes Scheu „vor dem Lärm, Gedränge und Stoß, vor der ganzen Härte und Herbheit der Realität im politischen Leben." Und er setzt hinzu, daß diese Scheu als Schwäche erscheint, wenn ein Stoff den entschlossenen Vorschritt auf den großen Schauplatz der Geschichte fordert und Goethe diesen doch nicht thut. So gelangen

z. B. im Goetz die treibenden Fragen und Konflikte der Zeit, welcher doch Luther, Hutten, Sickingen angehören, nur sehr schwach zur Verarbeitung; auch im Egmont ist das Politische nicht genügend durchgreifend eingeführt; in der natürlichen Tochter bleibt das Politische wie in einem Flor, einer halb leserlichen, feinen Bleistiftschrift vergleichbar; und angesichts des einseitig humanistischen zweiten Teiles von Faust ruft Vischer aus: „Man mag vor Leid kaum daran denken, was aus dem Faust geworden wäre, wenn in Goethes schöpferischen Formgeist etwas vom Feuer eines Hutten eingeströmt wäre!“ [24]) In der That, wenn man den Schaden abwägt, den die Scheu vor den großen Mächten der Geschichte in Goethes und in Grillparzers Dramen hervorgebracht hat, so wird man nicht zweifelhaft sein, daß Grillparzers Dramen — allerdings bringt dies schon ihr Stoff mit sich — weniger unter jener Schranke gelitten haben.

---

8. Sappho.

Zwiespalt von Kunst und Leben.

Ich wende mich jetzt zu den Tragödien der typisch-menschlichen Art. Reiner als jede andere gehört Sappho hierher, wie aus der Erörterung ihres tragischen Mittelpunktes sich von selbst ergeben wird.

Grillparzer schrieb Sappho in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr. Keines seiner Dramen trägt auch nur entfernt in dem Grade den Charakter schöner, geklärter, selbst in ihren Schmerzen seliger Jugendlichkeit an sich. Es ist zum Staunen, wie aus den untergeordneten, kümmerlichen Verhältnissen, in denen sich damals der Dichter befand, sich eine so lichtdurchflossene, hoch und selig schwebende Dichtung entfalten konnte. Übrigens sagt er selbst, daß er, als er zur Ausführung schritt, vielleicht begeisterter als je in seinem Leben gewesen sei. [25])

Zweierlei tritt in formaler Hinsicht an der Sappho vor allem hervor. Erstlich die Sprache, die uns in lichte Höhen trägt und uns angenehm und mühelos in solcher Höhe dauernd hält. Man fühlt überall: es ist eine sehnsuchtsvoll und schwärmerisch zu ihren Idealen aufschauende Phantasie, die sich in den Tönen dieser Dichtung ausspricht. Nirgends finden wir bei Grillparzer den harmonisierenden Stil in so reiner und schöner Weise angewendet. Man wird — bei allen tiefgehenden Unterschieden der Darstellung — an den Goetheschen Stil in Iphigenie oder Tasso erinnert. Hier wie dort ist das Bestreben vorhanden, die groben und kritzligen Züge der Wirklichkeit durch reinere Linien zu ersetzen, selbst die Leidenschaft durch ein Element innerer Klarheit und Ruhe zu reinigen und überhaupt das irdisch Menschliche in der Richtung des Abgerundeten und Ausgeglichenen, des Gesammelten, Beruhigten und Vollen zu veredeln und zu vertiefen. Es ist interessant, zu erfahren, daß Grillparzer an die Sappho mit dem festen Vorsatz ging, in der Behandlung eine Ruhe walten zu lassen, die so recht den Gegensatz zu dem tollen, wirbligen Treiben der Ahnfrau bilden sollte.[26])

Mit der bezeichneten Stileigentümlichkeit hängt auch zusammen, daß sich in der Sappho die Personen in reichlich quellenden, forttragenden Ergüssen aussprechen. Sie haben das Herz voll, und so strömt denn sein Inhalt in langen, mächtigen Wellen aus. Auch diese Eigentümlichkeit ändert sich mit der Hinwendung des Dichters zum stärker individualisierenden Stil (S. 5 f. 14). In den Reden der spätern Dramen drängen und stoßen sich mehr die Gedanken; auch wo dieselbe Person längere Zeit ununterbrochen spricht, hat doch der Fortgang der Rede etwas Unterbrochenes und Gefurchtes; man wird nicht so mühelos weitergetragen wie früher, sondern muß mehr Kraft und Arbeit aufwenden, um mitzukommen. Beide Weisen sind berechtigt; jenes ist die Weise idealer Jugendlichkeit, dieses die Weise der zurückhaltender und herber gestimmten Reife.

Das Zweite, was an unserer Tragödie in formaler Hinsicht besonders in die Augen fällt, ist die Einfachheit und Durchsichtigkeit der Komposition. Außer der Ahnfrau gibt es kein Drama Grillparzers, in dem alle Personen und Ereignisse so streng und einfach auf den Mittelpunkt bezogen wären. Ohne Nebenhandlungen, ohne seitwärts führende Verwicklungen nimmt das Drama seinen notwendigen Gang. Der Elemente, die ihn bilden, sind gerade nur so viele vorhanden, als unbedingt erfordert sind, wenn sich ein tragisches Geschick, ohne eintönig zu werden, anbahnen, entfalten und erfüllen soll. Diese Einfachheit des Aufbaues war es auch besonders, was Byron die bekannten preisenden Worte über den Dichter eingab.[27])

Ich fasse jetzt das tragische Thema der Sappho ins Auge. Was der Dichter in der Verwicklung zwischen Sappho, Phaon und Melitta zur Darstellung bringt, ist der Widerstreit zwischen ideal strebender Kunst und naiv genießendem Leben. Sappho, immer in höchsten Stimmungen weilend, fühlt schmerzlich die Kluft, die sie vom anmutigen Genießen, vom frischen Leben trennt. Es dünkt sie einsam und kalt auf „der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln", es verlangt sie nach „dieses Lebens heitern Blütenthälern", sie will sich nicht mehr bloß an „Sternenklang" und „Musenchören" begeistern, sondern auch der Erde Freuden und Leiden schlürfen. Sie will von nun an zwei Welten zugleich genießen: das götternahe Reich ihres Saitenspiels und die hold umgrenzte Idylle des Lebens und der Liebe. Eben darin aber mutet sie sich zu viel zu: ihr Wesen ist in die Gefühls- und Bedürfnisweise, die in der Sphäre des künstlerischen Schaffens herrscht, so innig eingegangen, daß es für das Leben alle Gewandtheit und allen Blick verloren hat. In Phaon nun glaubt sie den Mann gefunden zu haben, der sie durch seine Liebe in die stille und süße Enge des Lebens hinabziehen, und den sie ihrerseits in das Reich der Kunst und des Ruhmes heraufheben werde. Allein sie täuscht sich. Ihr erster Schritt ins Leben

ist ein ungeheurer Mißgriff, beruhend auf Verkennung ihrer selbst, Phaons und Melittas. Während sie sich zutraut, Phaon zur Liebe entflammt zu haben, muß sie die bittere Erfahrung machen, daß seine Schwärmerei für sie nur das Gefühl begeisterter Verehrung ist, ja daß gerade im Kontrast hierzu bei ihm das Verlangen nach anmutiger, süß beschränkter Weiblichkeit erst recht erwacht. So wird die Lebens- und Liebesdurstige, indem sie nach Leben und Liebe greift, schroff zurückgestoßen. Phaon und Melitta, die beiden Vertreter des Lebens, schließen sich liebend aneinander, weisen Sapphos anspruchsvollen, ungeschickten Eingriff in das Reich des Lebens und Genießens als verfehlt und unberechtigt zurück und überlassen die tötlich Getroffene ihrem einsamen Schicksal.

Es wird nicht überflüssig sein, die tragische Schuld Sapphos streng zu bezeichnen. Sie besteht darin, daß Sappho etwas unternimmt, wozu ihr gerade infolge ihrer hohen Künstlernatur Verständnis und Kraft fehlt: die Vereinigung nämlich von Kunst und Leben, von idealem Schaffen und sorglos naivem Genießen. Sie trachtet darnach,

> Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
> Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens,

und doch hat sie ihre Meisterschaft im Reiche der Kunst nur um das Opfer der einfachen Natürlichkeit, Sicherheit und Munterkeit des Lebens erkauft. Ihr Singen und Dichten hat ihr Wesen in unabänderlicher Weise einseitig gemacht, und doch will sie die schmerzlich empfundene Schranke überwinden, sie will der holden Diesseitigkeit nahetreten, sich traulich mit ihr einlassen. Sappho sündigt gegen die Schranke ihres Wesens, die zugleich ihre eigentümliche Größe ausmacht. Sie versucht die Trennung, die nun einmal für sie bestehen muß, wenn ihr Wesen zu schöner und segensreicher Entfaltung kommen soll, zur Einheit aufzuheben, beide Welten zugleich zu umspannen. Tragisch aber ist diese Schuld, weil in Sapphos Versündigung wider ihr Wesen

anderseits denn doch ein tiefberechtigtes Sehnen der menschlichen Natur zum Ausdruck kommt. Die Harmonie des Menschlichen verlangt die Vereinigung beider Welten; der Künstler soll auch ein voller Mensch zu werden trachten, und dies wird er erst dann, wenn er sich bei allem idealen Aufschwung dennoch die Naivetät und Entschlossenheit des Lebens bewahrt. So erhebt und reinigt sich Sapphos Bild in ihrer Schuld zugleich vor unseren Augen. Indem sie sich gegen die Schranke und das Element ihres Wesens versündigt, ist ihr zerstörendes Hinausgreifen über sich selbst doch zugleich ein Zeugnis dafür, daß sie bei ihrer Gespaltenheit dennoch den heißen Drang in sich empfindet, dem Ideal des ungebrochenen, vollebendigen Künstlers zu entsprechen. Selten fallen in einem tragischen Helden Schuld und Hoheit so rein und durchsichtig zusammen.

Was uns in dem Konflikt der Sappho entgegentritt, ist das Schicksal des Künstlers überhaupt. Nicht als ob wir meinen sollten, jeder Künstler gerate notwendig in dasselbe Verhältnis zum Leben wie Sappho. Sondern jene allgemeinere Bedeutung besteht lediglich darin, daß in dem Wesen der Kunst die Richtung auf das gleiche oder ein ähnliches Mißverhältnis zum Leben angelegt ist — eine Richtung, die sich in den verschiedensten Graden und Weisen entfalten kann. Die künstlerische Thätigkeit treibt und spannt die menschlichen Kräfte in der Richtung des Ideals, der Phantasie, der Stimmung, der Subjektivität überhaupt, und sie thut dies in einer so entschiedenen, das Wesen des Menschen aufsaugenden und fortreißenden Weise, daß nur zu leicht der unbefangene Frohsinn des Genießens, die Sicherheit in der Behandlung der Wirklichkeit, die Leichtigkeit im Fertigwerden mit Dingen und Menschen verloren geht oder doch geschwächt wird. Ich sage: „nur zu leicht"; denn das menschliche Wesen leidet gegenüber solchen prinzipiellen Gegensätzen an einer gewissen Enge, an einem Mangel an Spannkraft, an einer Neigung zur Einseitigkeit, so daß es nur wenigen

gelingt, wenn einmal jene Richtung Geist und Sinn mächtig ergriffen hat, in großer und kühner Synthese auch den Gegensatz zu ihr zu umspannen und zu verwirklichen. So trägt also die künstlerische Thätigkeit die Gefahr in sich, den, der sie ausübt, und nicht zum wenigsten die Meister darin, dem Leben gegenüber fremd und unsicher zu machen und in allerhand gespannte und gekünstelte, teils schwächliche, teils gewaltsam übertriebene Verhältnisse zu ihm zu setzen. Nicht für jeden Künstler treten diese schlimmen Folgen wirklich ein; doch fast jeder, wofern er nur tiefer angelegt ist, wird das Vorhandensein jener Gefahr in irgend einem Grade spüren. Geschieht dies nicht, dann wird man annehmen müssen, daß besonders günstige Lebensumstände und Temperaments- und Gemütsanlagen jenen gefährlichen Keim nicht zur Entwicklung haben gelangen lassen. Selbst Goethe hatte — man denke an Werther und Tasso — mit Stimmungen zu kämpfen, die ihn in ein falsches Verhältnis zum Leben zu bringen drohten. Will man sich indessen Dichter vor Augen führen, bei denen der Zwiespalt zwischen Phantasie und Leben mit zerstörender Schärfe oder doch in lähmender Weise vorhanden war, so muß man etwa an Hölderlin, Heinrich Kleist oder an — Grillparzer selber denken. Von letzterem werde ich in dieser Beziehung noch zu handeln haben. Wir werden sehen, daß er den Zwiespalt, den er in der Sappho darstellt, wie dies schon Karoline Pichler bald nach dem Erscheinen des Stückes hervorgehoben hat,[28]) aus der Erfahrung seiner eigenen Brust heraus schöpfte. Übrigens besaß der Dichter über die allgemeine Bedeutung des Konfliktes in der Sappho ein deutliches Bewußtsein. Er selbst sagt: er habe „die natürliche Scheidewand", die zwischen Kunst und Leben befestigt ist, das „malheur d'être poète" schildern wollen.[29])

So bestätigt sich uns an Sappho, was ich an einer früheren Stelle (S. 37) im allgemeinen gesagt habe: daß gerade die eigentümliche Unfreiheit des Dichters, die sich in der Vorliebe

für den „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit" zeigt, ihn zur Erfindung und Gestaltung bedeutungsvollster, innerlichster tragischer Konflikte befähigt. Der Widerstreit, den wir in Sappho sich entfalten sehen, reicht bis in die tiefsten Gegensätze des menschlichen Wesens hinab, bis auf den Punkt, wo sich von der Naivetät die Sentimentalität (im weitesten Sinn), von der Einheit mit der Natur der bewußte Aufschwung zum Ideale scheidet. Daß aber Grillparzer jenes tragisch fruchtbare Thema gewählt und vollends daß er es so gehaltreich und erschöpfend ausgestaltet hat, ist darin begründet, daß er sich mit soviel Vorliebe und Einseitigkeit in die Gefühle der Entfremdung und Spannung gegenüber dem Leben und Wirken hineingefühlt hat. Dem sich hierdurch mit dem Leben und der gesamten Individualität des Dichters eröffnenden Zusammenhang werde ich später nachgehen.

Jedem Leser der Sappho wird sich die Ähnlichkeit des Grundthemas mit dem Mittelpunkte in Goethes *Tasso* aufdrängen. Von einer Vergleichung der beiden Dramen in allen andern Beziehungen sehe ich hier ab; nur dem tragischen Grundgerüste da und dort mögen einige vergleichende Bemerkungen gewidmet sein. Auch im Goetheschen Schauspiel haben wir es mit einer Individualität zu thun, die infolge der einseitigen Anspannung der dichtenden Phantasie die Fühlung mit dem Leben, die Sicherheit, Geschicklichkeit und Klugheit in der Behandlung der Menschen und Dinge verloren hat, und die dadurch, daß sie sich in die Bedingungen und Gebote der Wirklichkeit nicht zu finden weiß, in Leid und Zwiespalt gerät. Doch zeigt die Gestaltung dieses gemeinsamen Themas nicht wenig prinzipielle Verschiedenheiten. Auf der einen Seite wird sich nicht leugnen lassen, daß sich bei Grillparzer die Verwicklung von Kunst nnd Leben in einfacherer und entschiedenerer Form vollzieht. Der Beginn des Stücks zeigt uns Sappho als *gerade im Begriffe stehend*, den verhängnisvollen Schritt in das

Reich des Lebens zu wagen, und als erfüllt von dem schmerzlichen Bewußtsein der Kluft, die sie bisher von dem Leben geschieden hat. Eine solche Klarheit und Bedeutsamkeit in der Stellung zum Leben tritt uns an Tasso nirgends entgegen. Wir treffen ihn zu Beginn des Dramas schon mitten in seiner schiefen Stellung zu den ihn umgebenden Verhältnissen, und ebensowenig ist ein deutliches Bewußtsein über die seinem Wesen anhaftende Schranke und ein klares Verlangen nach Ergänzung desselben bei ihm vorhanden. Damit will ich nicht etwa auf etwas Störendes oder gar Fehlerhaftes bei Goethe hingewiesen, sondern nur gesagt haben, daß in der bezeichneten Richtung die Grillparzersche Gestaltung des gemeinsamen Konfliktes einen nicht unwichtigen Vorzug vor der Goetheschen voraus hat.

Hieran läßt sich ein weiterer Vorzug reihen. Bei Grillparzer geschieht der Zusammenstoß der Dichterin mit dem Leben in Form eines einzigen ungeheuren Mißgriffs. Indem Sappho Phaons, Melittas und ihre eigene Natur völlig verkennt und auf Grund dieses Verkennens in ein gänzlich verfehltes Verhältnis zu Phaon tritt, ist ihr Schiffbruch auf den Wogen des Lebens mit einem Schlage und unwiderruflich dargethan. Bei Goethe fehlt diese Konzentration des Zusammenstoßes, dieses durchschlagende Mißlingen in der Behandlung des Lebens. Es ist vielmehr eine Reihe von geringfügigeren und wichtigeren Mißverständnissen, Einbildungen, Gereiztheiten, Unklugheiten, worin sich Tassos gespannte Stellung zur Wirklichkeit ausspricht.

Allerdings erwuchs hieraus für Goethe auch ein gewisser Vorteil: er gewann die Gelegenheit, zu zeigen, was er in der Ausmalung des Seelenlebens innerlich angelegter Personen bis in die feinsten und zartesten Verzweigungen zu leisten vermöge. Der Hauptvorzug indessen, den Tasso in Bezug auf die prinzipielle Gestaltung des Konfliktes vor Sappho besitzt, liegt anderswo. Er besteht, kurz gesagt, darin, daß die Seite des Lebens, der Wirklichkeit, des Realismus bei Goethe an Antonio

einen Vertreter hat, mit dem sich Phaon und Melitta auch nicht entfernt an Bedeutung vergleichen können. Bei Grillparzer tritt das der Kunst entgegengesetzte Prinzip fast ausschließlich in der leichter wiegenden Form der süßen, holden Naivetät auf; Goethe dagegen stellt dem haltlos schwankenden, disharmonischen Sänger die reife, beherrschende Lebensklugheit entgegen, ohne doch dabei — man denke an die Prinzessin — die stille und süße Harmonie weiblichen Wesens unvertreten zu lassen. Ich will diese überragenden Seiten des Goetheschen Schauspiels nicht weiter verfolgen; mir kam es vor allem darauf an, darzuthun, daß nach den oben bezeichneten zwei Seiten hin der prinzipielle Widerstreit, um den es sich handelt, bei Grillparzer bedeutungsvoller gestaltet ist als bei Goethe.[30])

Ich will Sappho nicht verlassen, ohne noch über den Schluß der Tragödie ein Wort zu sagen. Trotz der Trauer, die über dem Ende des Stückes liegt, umfängt uns das Ende doch zugleich wie reiner, hoher Äther. Aus all den heftigen Stürmen der Verirrungen, Verkennungen und Enttäuschungen ringt sich zum Schluß der Friede der Läuterung und heilenden Entsagung heraus. Sappho kehrt freiwillig zu ihren Göttern zurück, um dort ganz und unentwegt das sein zu können, was sie hier durch die Vermengung mit der niedrigen Sphäre des Lebens verunreinigt hat. Allein so harmonisch dieser Schluß aus der Idee des Stückes folgt, so ist er doch, worauf auch Scherer hinweist, psychologisch kaum hinreichend begründet. Man fragt sich, ob die Enttäuschung, welche Sappho erfahren, denn wirklich den Sprung vom Felsen notwendig mache; ob ihr nicht die Kraft zuzutrauen sei, sich in wehmütiger Entsagung fortan nur den Musen zu weihen. Auch darin läge ja Reinigung und Sühne; warum denn sogleich ins Jenseits flüchten? Allerdings ist zu bedenken, daß Grillparzer Sappho als ein heftiges und dem Allgemeinen zugewandtes Gemüt geschildert hat; allein trotzdem wird man das Gefühl nicht los, daß die Motivierung, womit

der Dichter den Sturz Sapphos in das Meer begründet hat, nicht völlig ausreicht.[31])

Wie nachdrücklich übrigens Grillparzer sich mit dem Widerstreit beschäftigte, in den Phantasie und Kunst diejenigen, die sich ihnen hingeben, mit dem Leben setzen, erhellt aus dem Gedichte „Der Bann", das in der Aglaja für 1820 erschien, also nicht lange nach Sappho gedichtet sein muß. In diesem Gedicht stellt Grillparzer sich selbst dar als unter jenem Zwiespalt leidend. Statt einen Auszug zu geben, will ich lieber einige Strophen hersetzen. Er wird von der Göttin des Lebens, die er frevelhaft verlassen, mit folgendem Fluche angeredet:

„Von Wunsch zu Wunsch in ewger Kette,
Und rastlos, wie du bist, so bleib!
Dir sei kein Haus und keine Stätte,
Kein Freund, kein Bruder und kein Weib —

Ein Büttel aber beigegeben:
Um dich, in dir, laß er dich nie,
Er peitsche rastlos dich durchs Leben,
Der wilde Dämon Phantasie! ....

Verdammet, Schatten nachzujagen,
Buhl doch um Augenblickes Kuß;
Es fehle Kraft dir zum Entsagen
Und Selbstbegrenzung zum Genuß! ....

Zieh hin, um all dein Glück betrogen,
Und buhl um meiner Schwester Gunst,
Sieh, was das Leben dir entzogen,
Ob dir's ersetzen kann die Kunst!"

Ein ähnlicher Gedanke erklingt in dem hochbedeutsamen Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen". In der zweiten Hälfte dieses Gedichtes schildert er, wie er mit seinen Schöpfungen bei der Welt auf Stumpfsinn und Roheit gestoßen, und wie er nicht

im stande gewesen sei, sich gegen diese harten Angriffe des Lebens innerlich zu behaupten.

Denn, ach, wer singt, kann nicht im Harnisch gehn!

Auch hier also ist es die Kunst, die den Dichter für das Leben, wenn auch nach einer andern Seite hin, als dies Sappho zeigte, ungeschickt gemacht hat. Schon aus diesen beiden Gedichten erhellt, daß der Dichter in den Zwiespalt Sapphos sicherlich nicht wenig von seinem eigensten, persönlichsten Empfinden und Leiden hineingelegt hat.

9. Ein Bruderzwist in Habsburg.
Zwiespalt des stillen Gemütes und des Ganges der Geschichte.

Zu dem eben besprochenen Konflikt steht die Tragödie „Ein Bruderzwist in Habsburg" in nächster Beziehung. Äußerlich betrachtet, bringt sie das teils listige, teils gewaltthätige, jedoch erfolggekrönte Vorgehen des Erzherzogs Mathias, den schwachen Kaiser Rudolf II. vom Thron zu verdrängen, zur Darstellung. Innerlicher genommen jedoch, hat die Tragödie den unglücklichen Kampf zum Mittelpunkt, den der zwiespältige, weltfremde, aus Weichheit und Schroffheit gemischte Kaiser gegen die klugen und harten Gewalten führt, welche die Weltgeschichte machen.

Der Unterschied dieses Themas von dem der Sappho zu Grunde liegenden ist ein doppelter. Während es dort die Sphäre des Einzellebens ist, für welche die Heldin jener Tragödie ungeschickt wird, so ist es hier das große Leben der Geschichte, dem der Held, so wenig ihm auch die Kampflust völlig fehlt, doch ratlos gegenübersteht. Und während dort, bei Sappho, das Mißverhältnis zur Wirklichkeit aus allzu heftiger Hingabe an die Dichtkunst entspringt, so ist dasselbe hier hauptsächlich in einem Übermaß grübelnder Reflexion und stiller, weicher Inner-

lichkeit gegründet. Doch diese Unterschiede lassen das Gleiche der beiden tragischen Konflikte nur um so deutlicher hervortreten. Hier wie dort hat eine zu stark und intim ausgearbeitete Subjektivität ein zwiespältiges Verhältnis zu Leben und Wirklichkeit zur Folge. Sappho wie Rudolf sind nur besondere Ausgestaltungen jenes Typus, den ich als die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit bezeichnet habe, und der uns, außer bei Sappho, schon im Bancbanus begegnet ist (vgl. S. 36. 44 f.). Bedenkt man, wieweit der Zeit nach diese drei Dramen auseinanderliegen — der Bruderzwist ist wohl 25 Jahre später als Sappho gedichtet —,[32]) so stellt sich schon hier jener Typus des Tragischen als ein wichtiger Einheitspunkt in Grillparzers Phantasie dar — sollte dies dem Dichter selbst vielleicht auch nicht deutlich zum Bewußtsein gekommen sein. Immer und immer wieder kommt sein Sinnen und Dichten auf jene Grundgestalt des Tragischen zurück und ergreift sie in mannigfaltigen Fassungen.

Wenn auch der Bruderzwist als Tragödie im Ganzen genommen nicht zu den hervorragendsten Schöpfungen des Dichters gehört, so ist doch die Gestalt Rudolfs des Zweiten vielleicht der am tiefsten gedachte und durchgeführte Charakter Grillparzers. Mitten in einer Welt voll kleiner, kurzsichtiger oder geriebener Naturen tritt uns wie ein Fremdling Rudolf entgegen, an Weite des Blicks, Vornehmheit der Empfindung und überhaupt an menschlicher Bedeutung alle andern Personen des Stückes weit überragend und trotz der Schwäche seines Wesens zu mächtiger Größe emporwachsend. Rührend und ergreifend aber wirkt Rudolf vor allem dadurch, daß seine Natur aus edlen Stoffen geformt ist und nur die unselige Mischung derselben ihn mit der Welt und mit sich selber in Zerfall bringt. Er gehört zu jenen vom Schicksal Gezeichneten, die an ihrem ihnen nun einmal mitgegebenen Wesen ihr ganzes Leben lang schwer und leidvoll zu tragen haben und endlich daran zu Grunde gehen.

Zunächst fällt an Rudolf, wie an Hamlet, das Übermaß

grübelnder Reflexion, die unermüdliche Verwicklung in das Netz der eigenen Gedanken in die Augen. Besonders ist es die Ordnung der menschlichen Dinge und ihr Zusammenhang mit der großen Natur, sodann aber auch das eigene Innere, worein sich der Kaiser forschend vertieft. Schon diese Zurückgezogenheit in die eigenen Gedankengespinnste muß, ähnlich wie es bei Hamlet der Fall ist, ein gewisses gespanntes, unsicheres Verhältnis zur Wirklichkeit erzeugen. So finden wir denn Rudolf allen Situationen gegenüber, wo es zu handeln gilt, ängstlich, zögernd und ungeschickt; schroff, wo er Milde walten lassen sollte, und nachgiebig und thatlos, wo straffes Handeln vonnöten wäre. Das Handeln mit seinen weitwirkenden und unwiderruflichen Folgen erschreckt ihn. Mit dem Handeln macht man sich für ein Stück Wirklichkeit verantwortlich, ladet man gleichsam die Last und Wucht der Wirklichkeit auf sich, und davor bebt das still sinnende Gemüt des Kaisers zurück. Das Handeln erscheint ihm schwer, da es „nicht mit bunten Möglichkeiten spielt", sondern eine Wirklichkeit ist, „die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten". Ihn quält

> . . . das Bewußtsein, daß im Handeln,
> Ob so nun oder so, der Zündstoff liegt,
> Der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.

Eigenartiger und freilich auch zwiespältiger wird nun der Charakter Rudolfs durch die inhaltliche Beschaffenheit der Ideale, an denen er Leben und Geschichte mißt, und denen gemäß er sie einrichten möchte. Der Kaiser erblickt das Höchste in der stillen, kampflosen Ordnung des Sternenhimmels. Auch Staat und Geschichte sollen eine solche Harmonie ohne Auflehnung und Bruch darstellen. Nicht durch rationelles Wollen, nicht durch die Schärfe verstandesmäßiger Konsequenz, sondern vorwiegend durch leisen und unbewußt weisen Naturtrieb sollen sich die kleinen und großen menschlichen Angelegenheiten regeln. Sein Ideal wäre durch Menschen verwirklicht, die, gleich den Sternen, „ge-

4*

lehrig fromm, den eignen Willen meisternd", mit „aufgespanntem, demutsvollem Ohr", der Wahrheit lauschen, die „durch die Welten geht aus Gottes Munde". Er will seinen Staat nicht nach eitler Menschenklugheit, sondern, in Nachahmung des Ganges der ewigen Natur, durch weises Zögern leiten. An solchem Ideal gemessen, erscheint ihm seine Zeit, die an sich selbst schon voll Gährung und Zwietracht ist, als eine bloße Anhäufung von Unklugheit, Willkür und Verwirrung. Besonders die Ideen und Bestrebungen der Reformation passen nicht in seine stillen Zirkel.

Hierdurch wird natürlicherweise die Unsicherheit des Handelns, die schon aus dem Übermaß an Reflexion folgte, noch bedeutend gesteigert. Weder seinem Bruder Mathias, noch den protestantischen Ständen gegenüber weiß er eine klare, entschiedene Haltung einzunehmen; die Tragweite der Schritte seiner Gegner beurteilt er falsch; der Befehl zu thatkräftigem Vorgehen muß ihm förmlich abgestohlen werden; er spinnt sich in seine Einsamkeit ein, vertieft sich verzückt in seine astrologischen Studien und wird für alle Staatsgeschäfte und selbst für seine nächste Umgebung unzugänglich; dagegen wünscht er sich den Schotten Dee, einen „Wundermann des Wissens", herbei, damit er mit dessen Hilfe die Welt meistern lerne, und gründet mit wichtiger Miene den geheimen Orden der Friedensritter. Zu alledem wird er von dem Bewußtsein seiner Ohnmacht gequält; das Gespenst einer blutigen, wilden Zukunft, die er doch nicht abwehren kann, verfolgt ihn bis in sein innerstes Gemach. Dieses Bewußtsein seiner Ohnmacht läßt ihn natürlich noch ohnmächtiger werden.

Doch auch hiermit ist die Zwiespältigkeit seines Wesens nicht erschöpft. Bei aller Stille und Weichheit hat er doch zugleich ein starkes Majestätsbewußtsein und überhaupt ein gutes Stück Heftigkeit und Schroffheit in sich. So nimmt er denn zuweilen Anläufe zu starkem, ja gewaltthätigem Handeln, um

freilich meistenteils bald in Thatlosigkeit zurückzusinken. Nur gerade wo Milde und Vergebung das Beste wäre, wie vor allem gegenüber seinem natürlichen Sohn Don Cäsar, bleibt er hartnäckig auf seiner despotischen Schroffheit bestehen. Der subjektive Reflex aber all dieser Widersprüche ist das Gefühl inneren Unglücks, in dem sich der Kaiser abquält und aufreibt.

Hiernach steht Rudolf, wie Sappho, als ein Charakter vor uns, dessen Tragik bis in die letzten Tiefen der zwiespältigen Anlage menschlichen Wesens hinabreicht. Wer an der Gestalt und den Schicksalen des Kaisers nicht bloß oberflächlich hingleitet, sondern in ihren Sinn einzudringen weiß, wird fühlen, daß die Tragik sich hier letzten Endes um die Spannung und Feindschaft von Naivetät und Reflexion, Handeln und Denken, Zugehörigkeit zur objektiven Welt und Subjektivität bewegt. Die Pflege von Reflexion und Innenwelt trägt die Tendenz in sich, das kräftige Leben mit und in den Dingen, den sicheren Einklang mit der Außenwelt, die glückliche Inspiration des Wollens durch die gegenwärtige Wirklichkeit zu stören und zu untergraben. Dieser Antagonismus wird uns in der vorliegenden Tragödie an einem ausgezeichneten Beispiel zu deutlichster und eindringlichster Anschauung gebracht.

Soll ich nun über die künstlerische Ausgestaltung des soeben seinem Gehalte nach dargelegten Charakters einige Worte sagen, so möchte ich zunächst die sorgfältige und reinlich auseinandergebreitete Darstellung der Züge desselben hervorheben. Wiewohl diese Züge durchweg von feiner und innerlicher Art sind, so weiß sie der Dichter doch zu voller Bestimmtheit herauszuarbeiten. Und dabei setzen sie sich doch trotz ihrer Vielseitigkeit und widerspruchsvollen Natur zu einer dichtgefügten Individualität zusammen. Unter dem „Dichtgefügten" verstehe ich, daß die Züge nicht einfach nebeneinander aufgetragen sind, sondern gleichsam in jeden von ihnen das Ganze hineinscheint. Oder anders ausgedrückt: durch die dichterische Darstellung tritt

uns ein Antlitz vor Augen, das von dem Künstler in jener zermürbten, zerriebenen Art gehalten ist, welche manche realistische Meister in der Malerei ihren Gestalten zu geben wissen. Nächst Rudolf war es unter den bisherigen Charakteren besonders Bancbanus, der gleichfalls diese dichte Verschmolzenheit der verschiedenen Züge aufwies. Hierdurch geschieht es, daß Bancbanus und noch mehr Rudolf eine sprechend lebendige, innerlich glaubhafte Individualität zeigen. Man darf beistimmen, wenn ein Wiener Kritiker, den ich bei Scherer ohne Namennennung zitiert finde, sagt, daß Grillparzer nie einen Charakter geschaffen habe, der an unmittelbar einleuchtender Wahrheit und lebensvoller Konsequenz dem Kaiser Rudolf im Bruderzwist gliche.[33])

Zudem versteht Grillparzer seinen Helden in vielfachem Wechsel in eine Reihe von Lagen zu bringen, die ihn zur Äußerung seines Wesens nach den verschiedensten Seiten zwanglos veranlassen. So zeigt uns schon der erste Akt, wo der Reihe nach Rumpf, Mathias, Don Caesar, Erzherzog Ferdinand und Erzherzog Leopold den Kaiser ein jeder zu eigentümlicher und bedeutsamer Gegenwirkung bringen, seinen Charakter nach einer Fülle von Richtungen.

Betrachten wir die übrigen Personen des Stücks, so sind dieselben fein und doch bestimmt gegeneinander abgetönt. Es mochte nicht wenig schwer sein, diese der Größe und starken Eigenart entbehrenden und dabei sehr zusammengesetzten Individualitäten deutlich und einfach auseinanderzuhalten. Ich glaube, daß unserem Dichter diese Aufgabe in hohem Grade gelungen ist. Besonders aber finde ich die Meisterschaft des Dichters darin bewährt, daß alle Personen des Stücks aus der engen, schweren und verworrenen Zeit, in der das Stück spielt, herausgeboren zu sein scheinen. Und wie hat Grillparzer außerdem durch die Charakterzeichnungen in diesem Stück seine intime Kenntnis der Habsburger bewährt! Der eben zitierte ungenannte Wiener Kritiker bemerkt hierüber: Grillparzer kenne dieses Ge=

schlecht bis in die letzten Herzensfalten so genau, als habe er Jahrhunderte lang in der Hofburg zu Wien gewohnt. Im Bruderzwist schlage er uns das ganze Erzhaus von damals wie ein Kartenspiel auf.[34])

Die starken Mängel der Tragödie liegen auf der Hand. Ja es dürfte nicht wenig Leser geben, denen diese Fehler so vorwiegend in die Augen fallen, daß sie das Große an ihr fast oder ganz übersehen.[35])

Jedermann wird empfinden, daß der Gang der Handlung etwas Undramatisches an sich hat. Es kommt dies nicht nur daher, weil Rudolf keines kräftigen Handelns fähig ist, sondern auch, und noch mehr, daher, weil die Pläne und Thaten der Gegner nicht genug menschlich interessanten und großen Gehalt zeigen und nicht genug Einfachheit und Anschaulichkeit besitzen. Besonders in dem langen zweiten Akt wird dieser Mangel auffällig. Hier tritt das allgemein Menschliche am meisten vor den geschichtlichen Besonderheiten zurück.

Ein weiterer Hauptmangel liegt in dem dumpfen, drückenden Schluß. Im König Ottokar, mit dem sich die Vergleichung am ehesten aufdrängt, ruht die Zukunft auf einem überlegenen, lichten Helden, hier dagegen auf engen, finstern Menschen. Nachdem Rudolf dahin ist, scheint der gute Genius der Zeit gewichen zu sein. So frisch der Kriegsruf im fünften Akte klingt, so ist es eben doch das Verderben des dreißigjährigen Krieges, das als furchtbares Gespenst drohend am Schlusse aufsteigt. Freilich war bei diesem Stoff ein zukunftfrohes Ende nicht möglich; allein ein Mangel bleibt dieser trüb lastende Schluß darum doch. Überhaupt wird man dieses Drama mit als Beleg für die von mir schon an früherer Stelle (S. 34) hervorgehobene Scheu des Dichters vor der tragischen Verwertung des Kulturgehaltes anführen dürfen. Ein Dramatiker, der besonders den großen geschichtlichen Gehalt der Zeiten in seine Dramen hereinziehen möchte, wird schwerlich zu einer so traurigen und kleinen

Zeit greifen, oder er wird ihr doch durch die dichterische Darstellung, wie dies Schiller im Wallenstein gethan hat, eine größere Haltung geben, als ihr in Wirklichkeit zukam.

Dagegen kann ich nicht zugeben, daß die Verflechtung der geschichtlichen Vorgänge mit der herben, gewaltthätigen Liebesangelegenheit zwischen Don Caesar und Lucretia dem Stück vorwiegend zum Schaden gereiche. Allerdings ist alles, was zwischen Don Caesar und Lucretia geschieht, wenig erquicklich; und etwas freundlicher Sonnenglanz wäre für die kalten, gemütlosen Ereignisse des Dramas jedenfalls von Vorteil gewesen. Auch ist jene Angelegenheit äußerlich nur sehr locker mit der übrigen Handlung verknüpft. Darüber aber ist nicht zu vergessen, daß die Episode eine wahrhaft konzentrierte Leidenschaftlichkeit in sich birgt, und besonders daß sie innerlich aufs engste mit dem tragischen Hauptthema des Stückes zusammenhängt. In Don Caesar, seinem natürlichen Sohn, tritt dem Kaiser das Widerspiel seines Ideals, diejenige Ausartung, die ihm am allerverderblichsten erscheint: Skepsis, Willkür, Zuchtlosigkeit entgegen. Die Gestalt Rudolfs wird hierdurch in schärferes Licht gerückt, und sein Schicksal wird um so tragischer. Auch haben wir hier einen neuen Beleg für das, was ich oben (S. 31) als die Kraft und Kühnheit Grillparzers in dem Zusammenbringen schwieriger tragischer Synthesen bezeichnete. In wenigen Szenen weiß der Dichter eine Liebestragödie, wiewohl dieselbe mit den politischen Vorgängen des Dramas nur an losen Fäden zusammenhängt, und wiewohl er gänzlich darauf verzichtet, die Liebe selber mit Reiz und Zauber auszustatten, dennoch mit dem Helden des Stückes in wirkungsvolle innere Beziehung zu setzen.

Bevor ich den Bruderzwist verlasse, will ich noch auf die großen Kaiserreden hinweisen, die sich im ersten, dritten und vierten Akt finden. Gottschall bemerkt mit Recht, daß sie zu dem geistig Bedeutendsten gehören, was Grillparzer geschaffen hat.[36] Nicht eine einzige Wendung in ihnen ist trivial; es

spricht aus ihnen ein Geist, der eine zahllose Menge von Erfahrungen mit scharfem Blicke verfolgt und sie in ein höchst vielseitiges, vielumspannendes, freilich auch schrankenvolles Gedankengefüge verarbeitet hat. Gerade übrigens durch die Schranken — denn es sind nicht Schranken wohlfeiler Art — erhöht sich das Originelle dieses Geistes. Wiewohl Grillparzer in die Reden des Kaisers augenscheinlich zum großen Teil seine eigenen Ansichten über Staat, Geschichte, Religion u. s. w. hineingelegt hat, so sind sie doch durch und durch aus der eigentümlichen Individualität Rudolfs heraus gehalten. Grillparzer leiht dem Kaiser nicht seine Ansichten, sondern hat sich — allerdings mit Herübernahme zahlreicher eigener Grundüberzeugungen — in die Person des Kaisers verwandelt. Freilich haben die Kaiserreden auch noch eine andere Seite: es tritt in ihnen jene schon oben (S. 16) angedeutete Zunahme des Gedankenhaften zu Ungunsten der dramatischen Handlung deutlich zu Tage. Eine Schlag auf Schlag vorwärts drängende, sich in bedeutenden Höhepunkten markierende Handlung darzustellen, war nicht mehr Sache des alternden Dichters. Doch ist dafür die Kraft und Tiefe der Charakteristik gewachsen.

Ich knüpfe jetzt wieder an das durch die letzten Ausführungen beiseite gelassene tragische Grundthema des Bruderzwistes an. Die nahe Verwandtschaft, in der wir dasselbe zunächst mit dem Konflikte in der Sappho gefunden haben, setzt sich in mannigfachen Abstufungen durch die Werke Grillparzers weiter fort. Der nächste Schritt führt vom Bruderzwist zu der Novelle „Der arme Spielmann." Der Gegenstand derselben ist echt tragischer Art. Und zwar ist es hier ebenso wie im Bruderzwist die einseitig gepflegte, innige, aber schwache Subjektivität, die ein leidvolles Mißverhältnis zur Welt erzeugt.

Nur ist das Subjekt, dessen Schicksal uns in der Novelle erzählt wird, im Gegensatz zu Rudolf, unbegabt, urteilslos, inhaltsarm. Daher handelt es sich hier auch nicht um ein Über=

maß von Reflexion, sondern es ist wesenlose Träumerei, ein ärmliches, gerade darum aber rührendes Weben und Klingen des Gemütes, worein sich der Held der Novelle — wenn man hier überhaupt diesen Ausdruck gebrauchen darf — verliert. Und so ist denn auch die Musik das einzige ernste Interesse dieser armen Seele, und — was besonders bezeichnend ist — nicht die Musik nach ihrer gehaltvollen Seite, nicht also als Melodie und sinnreiches Ganzes, sondern nach ihrer rein formalen Beschaffenheit als Konsonanz der Töne. Die dumpfe Zerstreutheit des Jünglings nimmt, wenn er seine Geige streicht, etwas von Schwung und Schwärmerei an, und auch in seinem Alter, wo er sich durch sein Geigen auf Gassen und Plätzen das kärgliche Brot verdient, läßt er sich den Hochgenuß nicht nehmen, sich in seiner einsamen Kammer täglich in sinnlosem, kümmerlichem Phantasieren zu ergehen. Treffend hat Grillparzer in dieser musikalischen Schwärmerei als einzigem Lebensinteresse die Vollendung der in wirrer Träumerei webenden Subjektivität gezeichnet.

Es wird nun von Grillparzer in knappen, eindringlichen Zügen erzählt, wie Jakob — so heißt der Spielmann — sich durch sein träumerisches Wesen, das allerdings durch eine grundverkehrte Erziehung noch gesteigert wird, den ganzen Lebensweg zerstört. Zuerst verscherzt er sich die Gunst des harten Vaters und wird zum Aschenbrödel der Familie, sodann läßt er sich in unerhört leichtgläubiger Weise um sein ganzes Erbteil betrügen und verliert dadurch auch das geliebte Mädchen, das ihn mit fester, wenn auch vielleicht unsanfter Hand durch das Leben hätte führen können. Es gibt keine Gestalt in Grillparzers Dichtungen, an der in so zugeschärfter und eindringlicher Weise der Gegensatz hervorträte, in den die einseitige Subjektivität zum Handeln, das Einspinnen in sein Inneres zu der Beherrschung der Menschen und Dinge gerät. Auch Scherer weist auf die prinzipielle Bedeutung dieser Novelle für Grillparzers ganzes Schaffen hin.[37])

Wer den Bruderzwist oder den armen Spielmann liest, wird, wenn er des Dichters Persönlichkeit und Schicksale auch nur einigermaßen kennt, deutlich herausfühlen, daß dieser in den Kaiser Rudolf und in den Spielmann noch weit mehr von seinem eigenen Wesen hineingelegt habe, als in die Sappho. Es hätten diese beiden Gestalten kaum so ergreifend ausfallen können, wenn ihnen der Dichter nicht die Tragik seines eigenen Lebens mit leidvoll bewegter Seele eingehaucht hätte. Dieser Zusammenhang mit Grillparzers Persönlichkeit ist schon oft bemerkt worden.[38]) Ich deute ihn hier nur an, um an späterer Stelle von ihm unter einem allgemeineren Gesichtspunkt zu sprechen.

An den Bruderzwist ließe sich, in Zusammenfassung mit Ottokar und dem treuen Diener, noch eine wichtige Betrachtung knüpfen, die indessen meiner Aufgabe zu ferne liegt, als daß ich anders als in flüchtiger Erwähnung auf sie hinweisen dürfte. Wer Grillparzers politische Ansichten und Stimmungen kennt, für den wird es nicht zweifelhaft sein, daß, wenn jener drei Stoffe aus der österreichischen Geschichte wählt, hierbei eine tiefere Absicht zu Grunde liege. Man wird im Hinblick auf die genannten drei Stücke von der Absicht Grillparzers reden dürfen, ein national-österreichisches Drama zu schaffen. Ich meine damit ein Drama, in dem das Bewußtsein des Österreichers von seinem Gesamtvaterlande, das treue und stolze Gefühl der Zugehörigkeit zu Österreich als zu diesem geschichtlich gewordenen Einheitsstaate zu starkem und warmem Ausdruck kommt. Besonders Robert Zimmermann hat in seiner Abhandlung „Von Ayrenhoff bis Grillparzer“ diese Seite an unserm Dichter ins Licht gestellt.[39]) Um so merkwürdiger und beschämender ist das Verhalten von Publikum, Kritik und Regierung in Österreich gegen den Dichter. Grillparzer war der Erste, der dem österreichischen Volke die vaterländische Geschichte mit künstlerischer Meisterschaft von der Bühne aus vor Augen führte, und doch wurde er so kühl und unwürdig behandelt;

ja gerade für seine vaterländischen Stücke war das Verständnis am allergeringsten. Allerdings muß man zur teilweisen Entschuldigung dieser Verkennung mit Zimmermann darauf hinweisen, daß, wenn der Österreicher von damals den im Ottokar verherrlichten Gründer des Reichs zu bewundern sich scheute und überhaupt sich seiner Vaterlandsliebe schämte, dies zum großen Teil darin seinen Grund hat, daß er um keinen Preis in den Verdacht der Übereinstimmung mit der Metternichschen Regierung, in den Verdacht des Illiberalismus und Servilismus kommen wollte. Wer sich damals für Ottokar oder den treuen Diener begeisterte, mußte fürchten, in den Augen des liberalen Europa als Reaktionär zu erscheinen.

10. Libussa.

Das Gemüt in beschaulicher Einheit mit der Natur und die Kulturarbeit.

Nicht nur für den unbefangen genießenden, sondern auch für den ästhetisch nachdenkenden Leser ist es eine wahre Freude, die Tragödien Grillparzers zu durchwandern. Denn fast überall bewegt man sich in dem Schwergehalt echt tragischer Probleme. So ist es auch in dem Drama Libussa, zu dem ich zunächst überzugehen habe.

Gleich von vornherein sei bemerkt, daß das tragische Thema in Libussa nicht so rein wie in Sappho und im Bruderzwist zum Ausdruck kommt. Nicht nur durch ihren Umfang, sondern auch durch ihre einfachere Gestaltung und besonders durch ihren süßen Reiz tritt die Liebesverwicklung zwischen Libussa und Primislaus, wiewohl sie nur locker mit dem tragischen Thema zusammenhängt, doch weit stärker und fesselnder als dieses hervor. Ich will zunächst von der Stellung und Entwicklung der Liebe in unserem Drama gänzlich absehen.

Ich gehe von der Verwandtschaft Libussas mit Rudolf im Bruderzwist aus. Auch Libussa leidet an Scheu und Angst vor dem Handeln ins Große und Weite, vor den rauhen Kämpfen, dem harten Zwange, den rationellen Maßregeln, die das Leben in der Gemeinschaft der Menschen und vor allem im Staate unvermeidlich mit sich führt, und gleich Rudolf steht sie an der Spitze eines Staates, hat also eine Stelle inne, wo neben Milde und Liebe auch Härte und Zwang, neben dem Vertrauen und Bauen auf die weise leitende und fügende Natur in allem menschlichen Geschehen auch scharf eingreifendes, rationelles Organisieren unentbehrlich ist. Und auch nach der positiven Seite hat Libussas Lebensideal mit dem des Kaisers nahe Verwandtschaft. Wenn die Böhmenfürstin den Begriff des Rechts verabscheut, im Streit und Zwang nichts als Übel und Unheil erblickt, überall in Natur und Leben nur Gnade und Wohlthat sieht, so kommt dies daher, weil sie, wie Kaiser Rudolf, an das menschliche Geschehen den Maßstab der still und bewußtlos, ohne Irrung und Streit schaffenden Natur legt. So weist sie auch bezeichnenderweise die edlen, glänzenden Metalle, die ihr bei einem Feste von Bergknappen überreicht werden, als Wecker von Wetteifer und Habsucht verächtlich von sich und greift nach den Blumensträußen, die ihr von weiblicher Hand geboten werden, wobei sie die Mahnung ausspricht, ihre Unterthanen mögen an stillem Blühen den frommen Blumen gleichbleiben.

Um nun die Eigentümlichkeit des tragischen Konflikts in Libussa scharf aufzufassen, muß man dem Gegensatz zweier Bewußtseinsstufen sein Augenmerk zuwenden: dem Bewußtsein, das in dunkler Einheit, mit der N a t u r webt, und dem auf K u l t u r f ö r d e r u n g gerichteten Streben und Schaffen. Während Tetka und Kascha, die Schwestern Libussas, in unbeirrter, unentwegter Einheit mit den dunklen Naturmächten stehen, so ist Libussa zwischen beiden Stufen unheilvoll geteilt: mit ihrem innersten Wesen wurzelt sie in einer unentwickelten, träumenden,

irrationellen Bewußtseinssphäre; zugleich aber ist sie von dem sehnlichen Verlangen erfüllt, in eine weitere und hellere, aber auch härtere und kältere Welt emporzusteigen. Ihre tragische Schuld besteht nun darin, daß sie diesem Drange gehorcht, also hiermit die Schranken ihres Wesens überspringt und in eine Welt eintritt, deren scharfe Luft sie nicht aushält. Der unselige Erfolg bleibt denn auch nicht aus: in der Welt des Strebens und Kämpfens, der Selbstsucht und des Nutzens, des Berechnens und Beweisens zerbricht ihr zartes Wesen. Innere Glaublichkeit erhält dieser ganze Konflikt aber erst dadurch, daß der Dichter ihn in jene sagenhafte Zeit verlegt, wo, zugleich mit der Gründung Prags, das Tschechenvolk aus der Ruhe dumpfen Dahindämmerns in die Bahnen bewußten, planvollen, rationellen Fortschreitens gelenkt wird. Während Libussa durch ihre Mutter noch mit den Göttern zusammenhängt und das seherhafte Schauen sozusagen die Substanz ihres ganzen Geschlechtes bildet, so tritt uns in Primislaus ein Kulturheros entgegen, der, obzwar in seinem stillen, beschaulichen, rätselliebenden Wesen Libussa ähnlich, doch die Weite und Stärke des Geistes besitzt, die Kräfte seines Volkes der Kultur und Geschichte um einen entscheidenden Schritt näher zu bringen.

Soll ich nun die Natureinheit, in der Libussa lebt, etwas näher bezeichnen, so ist zunächst an das Seherhafte ihres Wesens zu erinnern. In entscheidenden Augenblicken vermag sie sich durch die feinen Fühlfäden ihrer Seele mit den geheimen Kräften in Natur und Menschenschicksal in unmittelbare Berührung zu setzen. Durch ihre Ahnung läßt sie sich in der entscheidungsvollen Stunde, wo ihr Vater stirbt, in das Thal von Budesch führen, wodurch dann Umstände entspringen, die sie zur Besteigung des erledigten Thrones treiben; ebenso spielt bei der Art und Weise, wie sie den Primislaus an ihren Hof herbeiholen läßt, ihr ahnendes Sinnen mit; vor allem aber entfaltet sich im fünften Akt, unmittelbar vor ihrem Tod, ihre

Seherkraft zu weit- und tiefblickendem Schauen, das ihr die Zukunft der Völker enthüllt. Des weiteren nun zeigt sich das Naturartige ihres Wesens darin, daß ihr die Operationen und Gesichtspunkte des Verstandes fernliegen und ihr Sinnen und Handeln sich fast ausschließlich nach Gefühl und Takt richtet. Im besonderen sind es Vertrauen, Glaube, Liebe und vor allem das Bedürfnis nach Herzensstille, schöner innerer Einigkeit und genügsamer Selbstbeschränkung, woraus sich die Gedanken und Motive Libussas unmittelbar und selbstverständlich hervorbilden. Der Verstand und das Wissen stellen sich kritisch und korrigierend der Welt gegenüber; ihnen wohnt die Tendenz inne, Menschen und Dinge teils nach dem Gesichtspunkt möglichster Ausbeutung für die Interessen des egoistischen Wollens zu behandeln, teils an sie den Maßstab eines Ganzen, dem alles Einzelne und Persönliche unterzuordnen ist, anzulegen; ferner erwächst auf ihrem rationellen Boden rege Fortschrittslust, rastlose Steigerung der Bedürfnisse und die Notwendigkeit zwingender Ordnungen. Dies alles läuft dem still blühenden Wesen Libussas aufs äußerste zuwider; die kalte Überlegenheit, mit der Verstand und Wissen das natürliche Geschehen meistern und zwingen, steht in schroffem Gegensatz zu der pflanzenartigen Weise von Libussas Wesen und Wachsen.

Trotz dieser ihrer so gearteten Natur fühlt Libussa doch den tiefen Drang, sich mit dem Neuen und Höheren, das ihrer Ahnung vorschwebt, thätig einzulassen.

> „Mit Menschen Mensch sein, dünkt von heut mir Lust.
> Des Mitgefühles Pulse fühl' ich schlagen,
> Drum will ich dieser Menschen Krone tragen."

Und als später ihre Schwester Kascha die vorwurfsvolle Frage an sie richtet, warum sie sich an Menschen geknüpft habe, antwortet sie:

> „Ich liebe sie, und all mein Sein und Wesen
> Ist nur in ihrer Nähe, was es ist."

So nimmt denn Libussa die lockende Aufgabe auf sich, Herrscherin und Führerin ihres Volkes zu werden.

Nur zu bald indessen wird ihr von den verschiedensten Seiten fühlbar, daß durch die Erfüllung dieser Aufgabe Zumutungen und Forderungen an sie gestellt werden, die ihrem Wesen aufs äußerste widersprechen. Sie möchte ihr Volk ohne Strenge und Zwang, durch das Mittel gegenseitiger Bereitwilligkeit regieren. Doch wie soll diese Methode ausreichen, da ihr, wie der zweite Akt andeutend vorführt,[40]) von allen Seiten hartnäckiger Streit und der unerbittliche Ruf nach Recht entgegenschallt? Streit und Recht aber sind Worte, die ihr Wesen schmerzhaft verwunden, und denen sie ratlos gegenübersteht. Sie hat zwar gleich von Anfang an Maßregeln getroffen, die ihr das Regieren im Sinn einer gnädig waltenden Naturmacht möglich machen sollten. Es schien ihr, daß die Natur in ihrem Wohlthun und Segnen den Unterschied von arm und reich und die herrschende Stellung des Mannes gegenüber dem Weibe unmöglich billigen könne. So führt sie denn einen gewissen gelinden Kommunismus und Gleichberechtigung beider Geschlechter auch im öffentlichen Leben ein. Allein diese Einrichtungen erregen mannigfachen Widerspruch und Unzufriedenheit und vermögen die nach rationeller Kultur vorwärts treibenden Kräfte des Volkes nicht zurückzuhalten. Sie bedeuten einen Mißgriff, in welchem sich ebenso, wie in dem Gefühl ihres Unglücks und ihrer Ratlosigkeit, ihre tragische Schuld rächt. In dem zweiten und dritten Akt drängt das Liebesverhältnis mit Primislaus das tragische Thema stark zurück; erst der fünfte Akt bringt dasselbe wieder zu voller Geltung. Hier nun ist es die Gründung einer Stadt, worin der Dichter die fortschrittlichen Bestrebungen vielbedeutend zusammenfaßt. Die Gründung Prags ist die konzentrierteste, alles andere überbietende Äußerung der Kulturpartei, an der daher auch Libussa innerlich verblutet. In der Gründung einer Stadt sieht sie den Beginn einer Zeit, in der

die Mauern den Menschen „vom lebend'gen Anhauch" der Natur trennen, das Zusammenwohnen ihm die geschlossene, eigenlebige Individualität raubt, das Wissen den Glauben und das Vertrauen zerstört, — einer Zeit, wo Habgier und rücksichtslose Ausbeutung die Menschen gegeneinander hetzen, die Gemeinheit sich als Freiheit, der Neid als Gleichheit brüstet und das Losungswort „Krieg jedem Vorzug" heißt. Diese furchtbaren Bilder steigen der ahnungsvollen Libussa bei der Weihe der zur Gründung Prags bestimmten Stätte auf. Vor ihrem Andrang weiß sie sich nicht zu behaupten, und als nun gar Kascha und Tetka, welche die Kulturarbeit aus ihren stillen Sitzen vertrieben hat, klagend vorüberziehen, bricht sie innerlich und äußerlich zusammen.

Diese Darstellung wird gezeigt haben, daß auch Libussa eine echt tragische Gestalt ist. Namentlich tritt auch bei ihr jenes wichtige Erfordernis alles Tragischen hervor, daß die Schuld zugleich etwas tief Berechtigtes an sich haben müsse. Denn indem Libussa sich zum Herrschen entschließt, sündigt sie einerseits wider ihre Natur, anderseits aber folgt sie damit dem Bedürfnis nach einer weiteren, lichteren Menschlichkeit.

Oben war von der Scheu Grillparzers vor der tragischen Verwertung des Kulturgehaltes die Rede (S. 34. 55 f.). An dem Konflikt in Libussa kommt ein gewisser Zug des Dichters zum Vorschein, der mit jener hervorgehobenen Scheu in engem Zusammenhang steht. Der prophezeienden Libussa legt er im fünften Akt Worte in den Mund, die auf seine Stellung zu den wichtigsten Errungenschaften der Kulturarbeit ein merkwürdiges Licht werfen. Denn wenn Libussa, im Hinblick auf die zukünftige Menschheit, aus der Zunahme des Wissens und der auf Nutzen ausgehenden Bestrebungen und überhaupt aus der engen Zusammenordnung der Menschen durch Staat, Recht und Arbeit nichts als Verderben für die wahren Schätze des Menschlichen entspringen sieht, so ist dies so vorgetragen, daß sich ohne Zweifel

bis zu gewissem Grade die Überzeugung des Dichters selbst darin ausgedrückt findet. Vielleicht darf ich dasjenige, was sich aus den Worten Libussas als eigene Meinung und Stimmung des Dichters herauslesen läßt, kurz so bezeichnen. Grillparzer betrachtet alles, was mit den Ansprüchen der Reflexion und mit der rationellen Organisation der Menschheit zusammenhängt, vorwiegend mit Mißtrauen und Abneigung. Der fünfte Akt des Dramas berechtigt uns, von einer Scheu des Dichters vor dem rationellen Fortschreiten der Kulturarbeit zu reden. In zwei späteren Kapiteln (14 und 15), wo ich die prosaischen Aufzeichnungen Grillparzers über Litteratur, Philosophie u. dgl. heranziehen werde, wird sich diese wichtige Seite in dem Geistesleben unseres Dichters näher und reicher bestimmen. Indessen sieht man schon jetzt, daß zwischen jenem am Ottokar und an den Argonauten gerügten Mangel und der soeben hervorgehobenen Eigentümlichkeit des Schlusses von Libussa ein enger Zusammenhang bestehen muß. Ein Dichter, der das kulturfördernde Zusammenarbeiten der Menschheit vorwiegend mit Mißtrauen und unheilahnenden Gefühlen betrachtet, wird naturgemäß auch da, wo der Verlauf eines Dramas die Herbeiziehung eines großen kulturgeschichtlichen Hintergrundes dringend fordert, sich hierzu wenig aufgelegt fühlen und lieber die Personen lediglich aus ihrer Einzelheit und ihren privaten Verhältnissen heraus handeln lassen. So käme also in Libussa etwas von der tieferliegenden Ursache jenes Mangels zum Vorschein, der uns an Ottokar und den Argonauten aufgestoßen ist. Übrigens zeigt sich auch hier wieder, wie Mangel und Vorzug aufs nächste zusammenhängen. Nur weil Grillparzer jene mißtrauischen, skeptischen, schwächlichen Stimmungen gegenüber der fortschreitenden Kultur so ernst in sich durchlebt hat, wurde es ihm möglich, eine Gestalt wie Libussa mit so reichen Gefühls- und Gedankenschätzen auszustatten und die tragische Entzweiung ihres Wesens bis zu jener prinzipiellen Schärfe und Allgemeinheit zu

vertiefen, die uns den Konflikt dieses Dramas als echtmenschlich bedeutungsvoll erscheinen läßt.

Die Tragödie erhält ihren Zauber erst durch das zwischen Libussa und Primislaus stattfindende Liebesspiel. Wenn wir uns dieses von der Durchführung des tragischen Themas wegdenken, so würde die Tragödie einen etwas kahlen und abstrakten Eindruck hervorbringen. Erst durch ihre Liebe gewinnt Libussas Schicksal individuelle Gestalt und rückt unserem Herzen in vertraute Nähe. Schade nur, daß der Dichter die Liebesverwicklung nicht enger und klarer in den Dienst des tragischen Grundthemas gestellt hat! Ja sie läuft in der Hauptsache neben der Entwicklung desselben innerlich beziehungslos her, und wo sich Beziehungen zu diesem anbahnen, da sind sie, vom Standpunkt des tragischen Konfliktes aus angesehen, nicht stark und klar genug. So begreift es sich, daß der tragische Mittelpunkt des Stückes selbst von geschulten Kritikern verkannt werden konnte.[41])

Schon im ersten Akt scheint eine Beziehung zwischen dem tragischen Thema und dem Liebesspiel von Wichtigkeit werden zu sollen. Durch die erste Begegnung mit Primislaus ist das ganze Wesen Libussas so erregt, erwärmt, von süßen Vorahnungen eines neuen Lebens erfüllt, daß sie wesentlich aus dieser Stimmung heraus den Entschluß faßt, nach der Krone zu greifen. Der Ursprung des tragischen Wendepunktes in ihrem Leben ist also in der beginnenden Liebe zu Primislaus zu suchen. Hiernach sollte man meinen, daß diese Liebe in eine prinzipielle innere Beziehung zu ihrer tragischen Schuld treten, vielleicht eine Verstärkung oder gar den Gipfelpunkt derselben oder vielleicht umgekehrt das zur Schuld in Gegensatz tretende Gute und Rechte darstellen werde. Diese Erwartung geht aber nicht in Erfüllung; vielmehr verläuft die Entwicklung ihrer Liebe als ein von der tragischen Schuld im wesentlichen innerlich unabhängiges Ganzes, als ein selbständiges schönes Schauspiel. Hieran ändert auch der fünfte Akt nichts. Zwar tritt hier, wie im ersten

Akt, ein enges kausales Verhältnis zwischen der Liebesentwicklung und dem tragischen Konflikt ein; denn es ist der zum Gatten erhobene Primislaus, durch den die für Libussa unerträglichen Kulturbestrebungen hauptsächlich gefördert werden und endlich in dem Plan zur Gründung einer Stadt ihren Gipfelpunkt erreichen. Hierdurch wird ohne Frage das Traurige von Libussas Geschick bedeutend erhöht; es erscheint als ein grausames Schicksal, daß jener Plan, der ihr so schneidig wie nichts anderes zu fühlen gibt, daß sie sich in eine Welt gewagt, in die sie nicht hineingehört, gerade von ihrem geliebten Gatten herstammt. Allein durch dies alles wird das Liebesverhältnis nicht zu einem inneren Bestandteil des tragischen Konfliktes selber.[42]) So hat der Leser das unbefriedigende, unklare Gefühl, daß es zu Beziehungen zwischen beiden Seiten zu kommen *scheint*, und daß doch diese Beziehungen *nicht die rechten sind*. Dieser Tadel in bezug auf den Zusammenhang des Stückes vom Gesichtspunkt der höchsten Idee schließt indessen nicht aus, daß in jeder andern Hinsicht gerade Libussa überaus kunstvoll zusammengefügt ist. So fein und leise auch die Beziehungen sind, die zu verweben waren, so ist dies doch überall mit der größten Reinlichkeit und Sicherheit geschehen.

Die eigentümliche Schönheit der Tragödie liegt darin, daß Symbole und Rätsel sich durch die ganze Handlung hindurchschlingen und dementsprechend die Darstellung den Charakter des Beziehungsreichen und Andeutenden an sich trägt. Das Geradeheraussagen, das einfache, elementare Hinstellen der Gefühle ist hier mehr als in jedem andern Stück des Dichters zurückgedrängt, alles, selbst der Ausdruck der Leidenschaft, zeigt eine gewisse Milderung und Dämpfung; erst auf dem Umweg gedankenvoller Wendungen, sinnreicher Andeutungen und Bilder gelangt man zu dem, was die Personen fühlen und wollen. Nur die höchste dichterische Reife war im stande, diesen schwierigen Stil so zu handhaben, daß trotz der leisen Striche und verwickelten Ge-

fühls- und Gedankengänge doch alle Gestalten und Reden so bestimmt und klar dastehen. Nur zuweilen würde man etwas mehr Kräftigkeit und geradeausgehende Bezeichnung lieber sehen. Ganz besonders ist es die Darstellung des Liebesverhältnisses, wobei dieser Stil zu Tage tritt. Der Gürtel Libussas mit dem Kleinod und das daran sich knüpfende Rätsel werden in unserer Phantasie zu holden Mächten, die um das liebende Paar immer engere, süßere Bande schlingen. Und so ist denn auch das Auftreten der Liebenden voreinander derart, daß sich hinter dem äußeren Scheine ein für den andern zu erratender Sinn verbirgt. Hinter vorsichtiger Zurückhaltung ist drängende Innigkeit, hinter der Kühle des Stolzes die Demut der Liebe verborgen.

Dieser Stil trägt ganz besonders dazu bei, uns in eine wundersame Märchenwelt zu versetzen, in eine Welt, wo alles Wunderbare einen schönen Sinn hat und sich aus dem Natürlich-menschlichen in fast unmerklichem Übergange ergibt. Und märchenhaft ferner mutet es uns an, so schwerwiegende Weisheit mit soviel Anmut vereint zu sehen. Wie sich die Personen im Stücke geben, dies ist vom Dichter oft fast zierlich gesetzt, und doch sprechen sich in allen zierlichen Formen so gehaltvolle Gedanken aus! Wie hoch in dem allen Grillparzer steht, wird man am besten inne, wenn man mit seiner Libussa Brentanos unförmliches Drama „Die Gründung Prags", das denselben Stoff behandelt, vergleicht. Das Wunderbare ist hier zur krassen Zauberei, das sinnig Symbolische zur frostig künstlichen, ja läppischen Allegorie, das Gedankenvolle zur nüchternen Abstraktion, das Zierliche zum lächerlich oder gar widerlich Spielerischen entstellt.

Mit diesem Stil des Andeutens und Ermäßigens hängt es auch zusammen, daß die Personen des Stücks nicht so stark individuell gehalten sind wie in den übrigen späteren Dramen des Dichters. Scherer sagt mit feinem Verständnis, daß „das

kleine thatsächliche Detail, das eine gewisse Porträtähnlichkeit hervorbringt und den Schein des wirklichen Lebens erweckt", hier weggelassen ist.[43]) Recht bezeichnend für diesen Stil sind der reiche Domaslav, der weise Lapak und der starke Biwoy, von denen jeder immer nur diese bestimmte Eigenschaft an den Tag legt. Diese Art des Charakterisierens trägt zu dem Eindrucke bei, daß den Personen des Stücks die Schwere und Rauheit des Irdischen nicht anzuhaften scheint und sie uns als in märchenhafte Ferne gerückt vorschweben. Dabei aber sind es keine nebelhaften Gebilde oder allgemeine Abstraktionen, sondern es wird durch die sehr sorglich herauspräparierte Art, wie sie sprechen und sich geben, im Verein mit der Eigentümlichkeit der ganzen Situation und Handlung, der Eindruck erzeugt, daß wir höchst bestimmt gestaltete Personen vor uns haben, Personen, die bei aller Annäherung an das Typische doch ein feiner individueller Duft umschwebt. So begegnet uns hier eine anziehende Verbindung des harmonisierenden und des individualisierenden Stils, wobei allerdings jener erstere vorherrscht.

Ich habe schon angedeutet, daß der Stil der sinnreichen Umwege dem Dramatischen einigermaßen Eintrag thut. Nach derselben Richtung wirkt auch das Dämmrige und Passive in Libussas Natur. Davon wird noch an einer spätern Stelle (im 13. Kapitel) in größerem Zusammenhange die Rede sein. Besonders hat man den Mangel an dramatischer Schlagkraft stets im fünften Akt empfunden, der die Gründung Prags lange nicht genug sichtbar und bewegt zu gestalten weiß und in gedehnte somnambule Reden austönt. Dabei indessen bleibt die tragische Tiefe und Folgerichtigkeit als Vorzug dieses Aktes bestehen. Endlich wird auch durch das stark hervortretende kontemplative Element, das auf der einen Seite einen so hochbedeutenden Gehalt zu Tage fördert, anderseits doch das eigentlich Dramatische in seiner Entfaltung gehemmt. Auch will es mir scheinen, als ob die sinnenden Betrachtungen in diesem Stück nicht in gleichem

Maß, wie im Bruderzwist, mit der eigensten Natur der Personen eins wären, sondern als ob man das subjektive Bedürfnis des Dichters, sich über diese und jene Fragen vernehmen zu lassen, etwas zu stark heraushörte (vgl. S. 57).

Grillparzer bekennt von sich: „Die Empfindung hat bei mir immer eine vorherrschende Neigung zum Formlosen; das Formgeben bringt mich dem Verstande näher, als billig ist.“ Jedenfalls gelangt bei ihm in der spätern Zeit, sobald er dem in der Phantasie Erschauten bestimmtere Gestalt geben will, das Reflektieren oder — sagen wir besser — das sinnende Betrachten weit stärker zur Geltung als in seiner Jugend (vgl. S. 16). Man kann allerdings nicht schlechtweg behaupten, daß sich in den spätern Stücken eine Abnahme von Phantasie und Gefühl zeige. Es ist aus hypochondrischer Selbstquälerei entsprungen, wenn er mit 35 Jahren klagt, daß er an sich ein stufenweises Erkalten der Phantasie und ein stufenweises Erlöschen der Herzenswärme wahrnehme.[44]) Im Gegenteil: nach gewissen Seiten weisen Phantasie und Gefühl eine Erstarkung auf. Ich habe öfter darauf hingewiesen, daß die Herausgestaltung des Individuellen nicht nur in der Charakteristik der Personen, sondern auch in der Führung der Handlung in den spätern Stücken einen bedeutenden Fortschritt zeigt. Und so hat auch die Fähigkeit, die Gefühle in feiner Weise abzutönen und zarten Duft über sie zu breiten, keineswegs abgenommen. Dagegen hat ohne Zweifel in der Kraft, Schicksale zu sichtbarer, starker und bewegter Gestaltung zu bringen oder — wie man kurz zu sagen pflegt — eine Handlung zu dichten, und nicht minder in der Fähigkeit für unmittelbar strömende Gefühlsergüsse eine beträchtliche Abnahme stattgefunden.

11. Medea.

Die Menschlichkeit der ungebändigten Natur und die Menschlichkeit des schönen Maszes.

Von Libussa gelangen wir, wenn wir uns von der nächsten Verwandtschaft im tragischen Thema leiten lassen, zu Medea. Nach Charakterzeichnung und Darstellung überhaupt sind freilich beide Dramen grundverschieden. Im Gegensatz zu den in der Libussa herrschenden gedämpften und leisen Zügen, zu dem Stil der Andeutungen und Rätsel begegnet uns im goldenen Vließ ein Stil der starken, gewaltigen Linien, des entschiedenen, leidenschaftlichsten Aussprechens. In keinem andern Drama Grillparzers erreicht das Erhabene die gleiche Höhe des Furchtbaren.

Wenn ich hier von Medea spreche, so ist damit nicht bloß der dritte Teil des goldenen Vließes gemeint, sondern es sind darunter auch die Argonauten insoweit mitverstanden, als sich in ihnen die Tragödie der Medea vorbereitet. Der eigentliche tragische Held der Argonauten ist Aietes. Der Frevel, den er durch die Ermordung des Phrixos begangen, wird durch Jason, der ihm das goldene Vließ raubt und seine Tochter Medea zu rasender Liebe entflammt und entführt, fürchterlich gerächt. Aietes ruft seine Tochter auf, um ihm im Kampf für den heimischen Boden und die heimischen Götter gegen die fremden Eindringlinge beizustehen. Gerade in seiner Tochter aber ersteht ihm, indem sie ihm zu helfen sich entschließt, die furchtbarste Rächerin der eigenen Schuld.

Neben Aietes jedoch erhebt sich in den Argonauten mit immer größerer Wucht ein neuer tragischer Held: Medea. An dieser Doppelheit des Helden leidet das Stück. Faßt man den strengen tragischen Organismus ins Auge, wie er sich in Anknüpfung an das Vorspiel „der Gastfreund" konsequent weiter entwickelt, so steht Medea in zweiter Linie; betrachtet man hingegen

die Schwere und das menschlich Interessante des tragischen Zwiespalts, so hat Medea sogleich vom ersten Akt der Argonauten angefangen einen bedeutenden Vorsprung vor Aietes. Übrigens auch schon durch das weit größere Quantum des Geschehens und der gesprochenen Worte zieht das Verhältnis zwischen Medea und Jason die Aufmerksamkeit des Lesers weit mehr auf sich als das Auftreten des Aietes. So ist in den Argonauten keine rechte tragische Einheit vorhanden; der von dem Vorspiel her zu Recht bestehende tragische Mittelpunkt (Aietes) wird durch den neu sich bildenden tragischen Mittelpunkt (Medea) allzusehr zurückgedrängt. Dazu kommt noch, daß auch Jason durch seine immer deutlicher hervortretende tragische Schuld Aietes verdunkelt. Es ist überhaupt gefährlich, in eine Tragödie eine Liebesverwicklung, die unser Herz und unsere Phantasie beschäftigt, mit Breite und Nachdruck einzuführen, ohne daß die tragische Schuld in dieser Liebe liegt oder doch aufs innerlichste mit ihr zusammenhängt. Als Beispiel hierfür kann uns schon Libussa gelten, wo gleichfalls das tragische Gefüge durch das Liebesverhältnis verdunkelt wird. Ja es war dieser Mangel dort in einer viel schwereren Form vorhanden als in den Argonauten.

Im dritten Teil des goldnen Vließes dagegen ist die tragische Einheit vollauf gewahrt. Hier steht unbestritten Medea im Mittelpunkt, die ihre schon aus den Argonauten stammende Schuld ins Ungeheure steigert und zugleich sühnt. Zwar ist auch Jason ein tragischer Held, allein trotz seiner hervorragenden Stellung ist sein Schicksal in dem Organismus der Tragödie ein der Medea untergeordnetes Glied. In diesem dritten Teil also ist nicht störende Nebenordnung, sondern organische Eingliederung unter den beherrschenden Mittelpunkt vorhanden.

War in der Libussa der tragische Konflikt in etwas zu schwacher und versteckter Weise dargestellt, so tritt er in der Medea in klaren und bestimmten Zügen, auch für das weniger achtsame Auge deutlich sichtbar hervor. Grillparzer sagt in

seiner Selbstbiographie, daß die möglichste Unterscheidung von Kolchis und Griechenland die Grundlage der Tragik im goldenen Vließ ausmache; deshalb habe er auch teils den freien Vers, teils den Jambus, gleichsam als verschiedene Sprachen, in Anwendung gebracht.[45]) In der That steht auf der einen Seite in wuchtiger Ausprägung Kolchis als eine Welt dunkler Zaubermächte und wilder Sitten, auf der andern Seite in ebenso scharfer Gestaltung Griechenland als ein Reich klarer, maßvoller, gesitteter Menschlichkeit. Die allgemeine Grundlage des tragischen Konfliktes ist sonach hier dieselbe wie in der Libussa: hier wie dort liegt der Gegensatz einer niederen und einer höheren Menschlichkeit zu Grunde, oder, genauer gesprochen, der Gegensatz zwischen dem noch in ungeklärter Einheit mit der Natur lebenden Bewußtsein und dem in vernunftgeklärter Kulturarbeit stehenden Geiste. Innerhalb dieser gemeinsamen Grundlage nun aber findet doch ein erheblicher Unterschied statt. Der Stufe des Geistes, die in der Libussa die Einheit mit der Natur darstellt, fehlt das Kraftstrotzende, Unbändige, Wüste; Kolchis dagegen ist eine Welt, in welcher der Mensch den rohen, elementaren Naturkräften gleicht, alles Menschliche kolossale, drohende Formen annimmt und Selbstsucht und Gewaltthätigkeit ungebrochen herrschen. In jenem Drama gehorchen beide Seiten, das Geschlecht des Krokus sowohl als auch Primislaus, den Geboten des Maßes, der Harmonie und Selbstbeherrschung; wenn dort von unmittelbarer Einheit mit der Natur die Rede war, so war damit nicht die ungebändigte, furchtbare Natur gemeint. Hier, im goldenen Vließ, dagegen steht nur die eine Seite, Griechenland, unter der Herrschaft von Maß und Harmonie.

Wie nun dort Libussa in der Mitte zwischen beiden Welten steht und dadurch schuldig wird, so gehört auch Medea beiden Geistessphären an und gerät durch diesen ihren disharmonischen Reichtum in Frevel und Unglück. Mit ihrem innersten Sein und Wesen wurzelt Medea in dem dunklen, wilden Zauberlande

Kolchis. Sie ist mit Seherkraft begabt und düsterer Zaubersprüche kundig, ihre Phantasie wühlt mit Vorliebe in grausen, nächtlichen Bildern; wilde Jagd und kühner Wettlauf sind ihre Vergnügen, ein wüster Turm ist ihre Behausung; auch sind die ungastfreundlichen Sitten ihrer Heimat gegen Fremde zum Teil wenigstens auf sie übergegangen. Bei aller mädchenhaften Scheu ist der Grundzug ihres Wesens Heftigkeit und Übermaß. Daneben aber regen sich andere, freundlichere Stimmen und Bilder in ihrer Brust. Es schlummert in ihr das Verlangen nach heitererem Sinn, nach wohlwollenderen Sitten, nach lichterer Menschlichkeit. Und dieses Verlangen entbrennt mächtig in ihrem Busen, als ihr in scharfem Abstich zu ihrem grausamen, hinterlistigen Vater die glänzende Lichtgestalt Jasons entgegentritt, und so ist denn die bestimmte Form, die jenes allgemeinere Verlangen bei ihr annimmt, naturgemäß die Liebe zu Jason. In beredten Worten stellt ihr dieser das griechische Leben wie ein fernes und doch erreichbares seliges Land vor Augen:

„Wärst du in Griechenland, da, wo das Leben
Im hellen Sonnenglanze heiter spielt,
Wo jedes Auge lächelt, wie der Himmel,
Wo jedes Wort ein Freundesgruß. der Blick
Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist!“

Bei diesen Worten steigt ihr ein Gefühl der Erlösung von den Düsternissen und Freveln ihres Heimatlandes auf. Und als Symbol dieser schicksalsvollen Stunde reißt ihr Jason den Schleier ab:

„Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,
Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,
So reiß ich dich von all den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.
Hier, Griechen, eine Griechin! Grüßet sie!“

Noch später, als über sie schon das Unglück hereingebrochen sagt sie in Erinnerung an dieses Entstehen ihrer Liebe:

„Wie war dein Herz so offen und so klar,
Das meine trüber und in sich verschlossner,
Doch du drangst durch mit deinem milden Licht,
Und hell erglänzte meiner Sinne Dunkel.
Da ward ich dein, da wardst du mein!"

So sagt sich Medea durch ihre Hingabe an Jason von den Göttern und Sitten ihrer Heimat und damit von der Grundsubstanz ihres eigenen Wesens los, um von nun an einer andern Sinnes- und Denkweise, andern Sitten und Gewohnheiten, kurz einer andern Geistesstufe anzugehören. Man sieht: unsere Tragödie hat vor Libussa den großen Vorzug, daß die Liebe hier nicht lose nebenherläuft, sondern der konkrete Ausdruck des tragischen Wendepunktes in dem Leben der Heldin ist.

Soll die tragische Schuld Medeas genau formuliert werden, so würde man so sagen müssen. Zunächst lassen sich fast dieselben Worte, die ich oben (S. 62) bei Libussa gebraucht habe, auch hier anwenden: Medea überspringt, indem sie ihrem Verlangen nach einer schöneren Daseinsweise gehorcht und Griechin zu werden sich entschließt, die Schranken ihres Wesens und tritt in eine Welt ein, der sie sich anzupassen vergeblich bemüht ist, und von der sie daher als frecher Eindringling zurückgestoßen wird. Diese Versündigung gegen die Substanz ihres Wesens, dieses Brechen mit ihrer ureigenen Natur, dieses Heimischwerdenwollen in einer Welt, nach der sie sich wohl *sehnt*, die sie aber nie *besitzen* kann, dies ist Medeas tiefste Schuld. Die Liebe zu Jason aber ist, wie ich schon gesagt habe, die *konkrete Form*, in der sich diese Schuld darstellt. Ferner aber treten zu ihr eigentümliche, in den besonderen Verhältnissen liegende *Erschwerungen* hinzu. Gerade diese Erschwerungen kommen in dem Drama zu starker Geltung. Dahin gehört schon, daß Medea, indem sie mit ihrem Wesen bricht, ebendamit zugleich ihrer Heimat untreu wird; noch mehr aber, daß sie ihren Vater in einem Augenblick höchster Not, wo er die Hilfe seiner Tochter

anruft, verläßt. Und nicht nur dies: sie geht geradezu zu dem Feinde über, verhilft ihm zu dem Vließ, gibt sich ihm sogar mit Leib und Seele hin und verschafft ihm hierdurch noch mehr, als durch die Eroberung des Vließes, den denkbar größten Triumph über ihren eigenen Vater. Durch diese Erschwerungen schwillt die Schuld Medeas zu ungeheurer Größe an. Schon in dem Ausdrucke „Erschwerung" liegt angedeutet, daß es sich hierbei nicht um eine Verzettelung ihrer Schuld nach verschiedenen Seiten handelt; vielmehr sind mit dem allen nur Steigerungen bezeichnet, welche jene Urschuld durch die besonderen Umstände erfährt, unter denen sie hervortritt. Es herrscht hier also einheitliches, strenges tragisches Gefüge.

Es würde nun zu weit führen, wollte ich dieses tragische Gefüge in seine Verzweigungen genau verfolgen. Zunächst wäre vielleicht darauf hinzuweisen, daß auch hier mit derselben Klarheit, wie dies in Sappho und Libussa der Fall war, die Schuld uns zugleich das in gutem Sinne Menschliche am Helden zeigt. Denn Medeas Schuld stammt aus dem Verlangen nach einer lichteren und maßvolleren Daseinsweise, also aus einem edlen, hochstrebenden Zuge ihres Wesens. Sodann aber wäre besonders der Steigerung der Tragik von Akt zu Akt nachzugehen. Die ersten zwei Akte der Medea bringen zur Darstellung, wie die Heldin sich in der redlichsten und rührendsten Weise durch Aufgeben ihres Zauberwesens, durch Ablegen ihrer barbarischen Tracht und durch den Versuch, ein griechisches Lied singen zu lernen, bemüht, in der griechischen Welt heimisch zu werden, wie aber diese Bemühungen jämmerlich scheitern, da sie nun einmal ihr dämonisches, wildes Wesen nicht verleugnen kann. Eben dieses Wesen nun hat zur Folge, daß Medea von der öffentlichen Meinung Griechenlands zurückgestoßen und vom Amphiktyonengericht mit dem Bannfluch belegt wird, ja daß selbst Jason sich mit immer stärkerem Widerwillen von ihr abwendet, bis er sie endlich verstößt und dem einsamen Leben der

Verbannung preisgibt, um sich mit Kreusa, der sanften, aber kühlen Tochter seines Gastfreundes Kreon, zu vermählen. Es ist nun das Gewaltige in dem Aufbau der Tragödie, daß die Zurückstoßung Medeas durch die griechische Welt, diese Rache für ihre Schuld, sich mit unabwendbarer innerer Notwendigkeit und in immer härteren, zermalmenderen Schlägen vollzieht, bis endlich im dritten Akt, in der freiwilligen Abkehr der eigenen Kinder, die unheilvollen Folgen der Schuld ihren Höhepunkt erreichen. Der kühne Versuch Medeas, das Barbarentum abzulegen und Griechin zu werden, konnte nicht unbarmherziger und vernichtender ad absurdum geführt werden. Es ist nun weiter im Sinne wahrer Tragik, daß das strafende Unheil Medea in neuen Frevel verwickelt. An keiner Tragödie ist mir Schillers Wort von dem Fluch der bösen That, die, fortzeugend, immer Böses gebären muß, in so gewaltiger Weise zur Anschauung gekommen. Medea, betrogen, gekränkt, ins Elend gestoßen, verhärtet sich immer mehr; ihre Gefühle gegen Jason, Kreon und Kreusa werden immer wilder und rachsüchtiger, bis sie dann zu der unerhörten Greuelthat der Ermordung ihrer eigenen Kinder schreitet. Und eine ähnliche Steigerung von Härte und Ungerechtigkeit zu immer höheren Graden findet auch auf der Seite Jasons statt. Die bösen Mächte, in deren Schlingen Medea und Jason nun einmal hineingeraten sind, ziehen beide gerade dadurch, daß sie ihnen die schlimmen Folgen ihrer ersten Schuld fühlbar machen, nur um so tiefer in ihre finsteren Kreise hinein. Beide werden immer ungerechter und härter gegeneinander und steigern sich in diese furchtbare gegenseitige Verkennung und Verdammung wechselseitig immer mehr hinein. Etwas Ähnliches, wenn auch in geringerem Grade, findet in dem Verhältnis zwischen Sappho und Phaon statt. Und wie die erste Schuld, so sind auch diese neuen Frevelthaten zugleich Zeugnisse eines großen, starken oder sonst irgendwie berechtigten Sinnes. Indem wir Medea in immer finsterere Pfade sich verlieren sehen,

so legt sich uns doch überall ihr Schicksal als menschlich nachfühlbar nahe und berührt auch die weicheren Seiten unseres Wesens.

Es fragt sich jetzt, ob dieser streng gefügte tragische Zusammenhang auch den Schluß des Dramas umfaßt. Ist es tragisch gedacht, daß Medea und Jason, statt durch den Tod unterzugehen, ihre absolute, nie wieder gutzumachende Zerrüttung lebend weiterschleppen müssen? Hätte der Dichter nicht besser daran gethan, diese schmerzdurchwühlten, zerbrochenen Gestalten durch den Tod zur Ruhe kommen zu lassen? Was nun Medea betrifft, so scheint mir das gequälte Weiterleben nicht ohne ästhetische Begründung zu sein. So unerhörter Greuel, wie Medea ihn verübt hat, erfordert eine ungewöhnliche Sühne. Insofern ist das jammervolle Weiterschleppen der Öde des Gemüts vom Dichter passend gewählt. Medea ist eine so starke und gerechte Natur, daß sie sich mit freiem Entschlusse zu einer härteren und gerechteren Strafe verurteilt, als es die Tötung durch eigene Hand wäre.

Auf der andern Seite jedoch enthält — dies läßt sich nicht leugnen — dieser Ausgang eine Abschwächung des Tragischen. Ich will mich hierüber näher erklären. Der Untergang des Helden ist vor allem Sühne der Schuld; der Held hat sich mit den Bedingungen und Ordnungen des menschlichen Lebens in einen so scharfen Widerspruch gesetzt, daß die Fortsetzung seines Lebens zur Unmöglichkeit geworden ist. Nach dieser Seite hin kann unter Umständen, die sich indessen nur selten so wie in Medea zusammenfinden werden, das öde Weiterschleppen des innerlich getöteten Lebens als Ersatz des Todes eintreten. Doch bedeutet der Untergang des Helden noch etwas anderes: er soll auf den Zuschauer als Erlösung des Helden aus den Wirrnissen und Mühsalen des irdischen Daseins wirken. Selbst wenn wir einen Bösewicht wie Macbeth oder Richard den Dritten fallen sehen, überkommt uns das Gefühl: „Hier hat sich ein ge-

waltiger, dämonischer Wille leid- und unruhvoll abgearbeitet und müde gequält; es ist gut, daß er zur Ruhe eingegangen, daß er sich selber losgeworden ist." Wie die tragische Schuld stets die Kehrseite von etwas Großem und Wohlberechtigtem sein muß, so hat auch der tragische Untergang zwei notwendig zu einander gehörende Seiten an sich: er ist zunächst Sühne und Reinigung des Helden, sodann aber Befreiung des unglücklichen Ringers von der Last des kämpfereichen, widerspruchsvollen Lebens. Käme dem tragischen Tod nicht auch diese zweite Bedeutung zu, so würde der Ausgang des Tragischen uns nicht mit jenem hohen Gefühl des Friedens und der Freiheit erfüllen können, mit dem uns jede wahre Tragödie entläßt. Jetzt ist klar, warum ich den Schluß der Medea nicht völlig gutheißen kann. Es fehlt der Genius des Friedens und der Erlösung, der über der Leiche des tragischen Helden schweben soll.[46]) Das Gesagte gilt nicht ohne weiteres von Jason. Denn Personen zweiten Ranges können vom Dichter ganz wohl mit dem Bewußtsein drückender Schuld dem ferneren Leben übergeben werden. Doch scheint es mir, daß der Dichter auch Jason lieber hätte im Tode (und zwar durch eigene Hand) enden lassen sollen.

Ich habe sowohl Libussa als auch Medea zu den Tragödien mit allgemein-menschlichen Konflikten gerechnet. Geschieht dies denn aber auch mit Recht? Entwickelt sich in beiden Dramen der Konflikt nicht aus höchst eigenartigen geschichtlichen Verhältnissen, derart, daß unter andern Verhältnissen solche Kämpfe, wie sie Libussa und Medea äußerlich und innerlich zu bestehen haben, überhaupt nicht möglich sind? Die individuelle Besonderheit scheint hier so stark vorzuherrschen, daß es jedenfalls gerechtfertigt werden muß, wenn trotzdem beide Stücke dem höheren Typus des Tragischen zugezählt werden.

Erstlich handelt es sich in Libussa und Medea um Kämpfe, die im Laufe der Entwicklung des menschlichen Geistes an gewissen Wendepunkten entspringen müssen, wenn dies auch nicht

genau in der von Grillparzer dargestellten Weise geschehen sollte. Überall, wo aus dem stillen, gebundenen Dasein eines patriarchalisch dahinlebenden Volkes sich beweglicheres, vielseitigeres, rationelleres Streben und Arbeiten entwickelt, können und werden sich Zusammenstöße erzeugen, ähnlich demjenigen, der uns in Libussa geschildert wird. Und wieder, wo ein Volk von rohem, ungebändigtem Naturdasein enge zusammenkommt mit einem andern, das in schöner, milder Gesittung lebt, da werden Kämpfe nicht ausbleiben, die dem in der Medea dargestellten ähnlich sind. So sind die in beiden Stücken geschilderten Kämpfe darum von menschlich-typischer Natur, weil sie entscheidungsvolle Wendepunkte in der Entwicklung der Menschheit bezeichnen.

Doch auch abgesehen von dem Vorkommen an geschichtlichen Wendepunkten — und dies ist das Zweite — haben die Konflikte beider Stücke allgemein-menschliche Bedeutung. Zu allen Zeiten kann es geschehen, daß innerlich angelegte, beschaulich gestimmte, zart blühende Gemüter sich ähnlich wie die Böhmenfürstin durch die Hast und Hetze der Kulturarbeit, durch das Rücksichtslose und Verstandesklare ihres Fortschreitens gestört und bedrückt fühlen und hierdurch in Entzweiung und Unglück geraten. Ja, die meisten auf innerliche Sammlung angelegten Naturen werden in gewissen Stunden Stimmungen durchzumachen haben, die, wenn man sie sich als zu konsequenter Entwicklung und Oberherrschaft gelangt vorstellt, als Flucht der schönen Seele vor der gemütlosen Arbeit der fortschreitenden Kultur bezeichnet werden müßten. Man gehe doch die Reihe der deutschen Dichter durch, und man wird ihrer nicht wenige finden, bei denen derartige Stimmungen teils vorherrschend, teils vorübergehend hervortreten. Ich erinnere nur an Hölderlin, die Romantiker überhaupt, oder aus der neuesten Zeit an Hamerlings „Schwanenlied der Romantik“ u. s. w. Auch Schiller war solchen Stimmungen nicht fremd, wie die Gedichte „Die Götter Griechenlands“ und „Das Ideal und das Leben“ oder

auch die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen beweisen. Ja auch die moderne Religiosität empfängt bei manchen Gemütern in nicht geringem Grade Stärkung und Nahrung aus dem Grauen des stillen, friedebedürftigen Herzens vor dem Klopfen und Hämmern, Rasseln und Schnauben der modernen Kulturarbeit. Und etwas Ähnliches wird sich von dem Konflikt in der Medea behaupten lassen. Zu allen Zeiten kann es Gemüter geben, deren urkräftige, elementare, dämonische Art nicht in die maßvollen Schranken schöner Gesittung hineinpaßt, und die daher in mannigfache Konflikte mit der Gesellschaft kommen. Man denke an Naturen wie Grabbe oder auch wie Richard Wagner. So sind also die tragischen Themen in Libussa und Medea auch darum von typisch-menschlicher Art, weil ihnen der zu allen Zeiten vorkommende Widerspruch — um es kurz zu sagen — zwischen Natur und Kultur, Gefühlsdunkelheit und Verstandesklarheit, Urkraft und Maß zu Grunde liegt.

Schließlich möchte ich noch einige Punkte an der Medea hervorheben, die einiges Besondere an der Durchführung des tragischen Themas betreffen. Sehr lehrreich ist es, die Medea des Euripides mit dem deutschen Drama zu vergleichen, wie dies z. B. Scherer gethan hat.[47]) Im ganzen hat Grillparzer Medea wie Jason vielseitiger, verwickelter, innerlicher gemacht und sie uns dadurch in sympathischere Nähe gerückt. Die Medea des Euripides zeigt nur wenige Anfänge innerer Kämpfe; sie ist nichts als Rache gegen Jason, Kreon und Kreusa; der Triumph, mit dem Medea am Schluß des Dramas von dannen fährt, ist für das moderne Gefühl geradezu verletzend. Wie hat dagegen Grillparzer seiner Medea zu aller Wildheit doch Weichheit, zu allem Zorn und Trotz doch Hingebung und Träumerei zu geben gewußt! Goedeke sagt mit Recht: bei allem Gigantischen bleibe Grillparzers Medea doch in den Grenzen der Menschheit, und insofern setze sie alle Medeen der tragischen Bühne alter und neuer Zeit in Schatten.[48]) Der antiken Phantasie und Gefühls-

weise mochte die harte Grauengestalt des Mythus und des Euripides entsprechen; menschlich reicher und tiefer jedoch und auch künstlerisch größer ist die gemilderte und dabei doch furchtbar gebliebene Medea des modernen Dichters.

Grillparzer hat mit großen Unterbrechungen an dem goldenen Vließ gearbeitet. Zufällig, durch Herumblättern in einem mythologischen Wörterbuch, war er auf den Medeastoff geraten, und mit Plötzlichkeit, wie er selbst erzählt, hatte sich ihm dieser in seiner Phantasie gegliedert. Doch Krankheit hinderte ihn an der Ausarbeitung. Erst nachdem er in Gastein Heilung gefunden hatte, ging er an die Ausführung (September 1818). Als er indessen ungefähr bis zur Mitte der Argonauten gekommen war, stirbt seine Mutter als Selbstmörderin. Daran schließt sich, der Erholung halber, eine Reise nach Italien, wo er jedoch erkrankt und allerhand andere Widerwärtigkeiten zu erleiden hat. Diese Erlebnisse wischten ihm sein Drama derart aus der Erinnerung weg, daß, als er nach der Rückkehr aus Italien die Argonauten fortsetzen will, er sich auf den weiteren Plan trotz allen Bemühungen nicht zu besinnen vermag. Doch ein psychologisch merkwürdiger Zufall hilft ihm aus der Verlegenheit. Beim Wiederspielen einer Mozartschen Symphonie, die er zu einer Zeit, wo er an den ersten Akten der Argonauten arbeitete, mit seiner Mutter gespielt hatte, kommen ihm alle Gedanken, die er sich damals über die Fortsetzung der Argonauten gemacht, in vollen Strömen zurück, und sehr bald (Januar 1820) ist dann die Trilogie vollendet. Ich berichte dies alles, um die Thatsache in ihrer vollen Bedeutung erscheinen zu lassen, daß kaum irgendwo in der Trilogie ein Nachlassen der dichterischen Kraft, eine Ungleichmäßigkeit der Behandlung oder ein Aneinanderstückeln in erheblichem Grade bemerkbar ist. Die lange Schlußrede der Medea ist ebenso meisterhaft wie die Exposition des Vorspiels.

Höchstens könnte man in der ganzen Haltung des fünften

Aktes der Medea ein Nachlassen der dichterischen Kraft erblicken. Dieser Akt bringt zu der Handlung des Stückes nichts mehr hinzu, er ist ein trübes Austönen des Ungeheuren, was soeben geschehen. Die Kinder sind ermordet, auch Kreusa ist in den Flammen umgekommen, Jason und Kreon sind gerichtet und innerlich vernichtet. Es bleibt nur übrig, daß die am Leben Gebliebenen sich über die entsetzlichen Schicksale gegenseitig aussprechen. Geschieht dies nun auch in noch so bewegter Weise, so kann sich doch der fünfte Akt an dramatischer Kraft mit dem Vorangegangenen nicht entfernt messen, was sich besonders auf der Bühne bemerkbar macht. Und doch ist anderseits der fünfte Akt aus einem richtigen künstlerischen Gefühl entsprungen. Es mußte nach dem widernatürlichen Greuel, den Medea an ihren Kindern verübt hat, wofern ihr Charakter, wie ihn Grillparzer nun einmal gefaßt hatte, nicht in ein falsches Licht rücken sollte, an ihr ausdrücklich zu Tage treten, wie sehr sie selbst unter ihrer Unthat leide, und in welchem Verhältnis sie sich jetzt zu Jason fühle. Aus diesem Bedürfnis nach einer mildernden Beleuchtung ist der fünfte Akt hervorgegangen. Unmittelbar mit Vollzug der Unthat konnte das Stück nicht enden. Nachdem Medea sich dem Zuschauer als entmenschte Furie gezeigt, mußte noch einmal das Menschliche an ihr herausgekehrt werden, und dies geschieht, indem an ihr jene Verbindung von steinerner Ruhe und jammervollem Elend zu Tage tritt, welche ihre Reden im fünften Akt zum Ausdruck bringen. Ich will hiermit freilich nicht behaupten, daß zu diesem Zweck ein besonderer Akt geschaffen werden mußte. — Übrigens hängt diese Gestaltung des fünften Aktes auch mit etwas Allgemeinerem bei Grillparzer zusammen: mit seiner Auffassung nämlich vom tragischen Abschluß überhaupt. Ich werde über diesen Punkt später im Zusammenhange sprechen.

Auch sonst hat Grillparzer einige Schwierigkeiten, die ihm die Dichtung entgegenstellte, nicht zu bewältigen vermocht. Den

Mangel an nötigem Volks- und Kulturhintergrund bei Jason und Aietes habe ich schon berührt (S. 32 ff.). Von der unklaren Rolle, die dem Vließe in der Trilogie zuerteilt ist, werde ich späterhin sprechen. Hier sei nur noch auf die ungenügende Motivierung der Ermordung der Kinder durch Medea hingedeutet. Solch eine unerhört widernatürliche That fordert noch stärkere, brennendere Motive, als Grillparzer ihr zu geben wußte.[49]) Indessen all diese Mängel treten vor der Größe der Dichtung weit zurück.

---

12. Rückblick.

Der Traum ein Leben.

Die Darstellung wird gezeigt haben, daß Grillparzer sich in den vier Tragödien: Sappho, ein Bruderzwist, Libussa und Medea mit einem und demselben tragischen Grundtypus beschäftigt hat, nicht so jedoch, daß in jedem dieser Stücke jener Typus nur in nebensächlicher Weise variiert wäre, sondern so, daß in demselben vier scharf ausgeprägte und voneinander recht weit abstehende Besonderungen des Grundtypus vorliegen. Schon bei Banebanus war uns diese Weise des Menschlichen entgegengetreten, und schon dort bezeichnete ich sie als den Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit. Doch war bei Banebanus das Besondere und Sonderbare zu vorwiegend, als daß jene Ausgestaltung dieses Typus auf eine allgemein-menschliche Bedeutung hätte Anspruch erheben dürfen. Zähle ich nun noch den armen Spielmann hinzu, so liegen bei Grillparzer sechs Individualisierungen jenes Grundtypus vor.

Aber läßt sich denn auch Medea jenem Grundtypus ungezwungen unterordnen? Es muß dabei nur das Wort „Innerlichkeit" in richtiger Weise gefaßt werden. Aus allem Bisherigen wird hervorgegangen sein, daß es sich dabei um ein mit Nach-

druck und Eigentümlichkeit gepflegtes, in ganz besonderer Weise hervortretendes Gemütsleben handelt. Wo jemand wegen dieses seines eigenartigen, entschieden ausgeprägten Gemütes mit der Welt, in die er gestellt ist oder sich freiwillig begibt, nicht fertig wird, da ist der von mir bezeichnete Typus vorhanden. An sich kann dieses Individuum zu den starken, willensgewaltigen Naturen gehören. Seine Schwäche und Ohnmacht liegt darin, das es nicht im stande ist, sich den Maßstäben, Bedürfnissen und Pflichten der Welt, deren Glied es ist oder sein will, anzupassen. Jetzt wird es nicht mehr als zweifelhaft erscheinen, daß auch die überstarke Medea diesem Typus der Schwäche und Ohnmacht angehört. In ihrem Gemüt ist nun einmal das Wilde und Nächtliche derart ausgebildet, daß sie auch in der maßvollen und lichten Welt des Hellenentums von ihrem unheimlichen Zaubertreiben und überhaupt von ihrer Unbändigkeit nicht zu lassen und den Anforderungen der von ihr selbst gewählten neuen Welt nicht nachzukommen vermag.

Wenn ich schon mit Rücksicht auf die Tragödien der ersteren Gruppe (S. 30) das Auffinden eigenartiger tragischer Themen als einen Vorzug Grillparzers hervorheben durfte, so erscheint derselbe jetzt noch in einem ganz andern Licht. Der Dichter steigt in den vier letzten Dramen in zentrale und allgemeingültige Tiefen des menschlichen Wesens hinab. In abstrakto nun freilich könnte auf die bezeichneten Themen am Ende auch ein frostiger und phantasieloser Dichter verfallen, wofern derselbe nur ein philosophischer Kopf wäre; allein hier handelt es sich nicht bloß um die Auffindung der abstrakten, in Begriffe gesetzten, kahlen Probleme, sondern unter ihrer Auffindung und Aufstellung verstehe ich zugleich die konkrete, individuelle, verdichtete Art, wie sie Grillparzer in den Hauptgestalten eines jeden Stücks zum Ausdruck gebracht hat, kurz die dabei sich zeigende Verbindung von Gedanken- und Phantasiethätigkeit. Faßt man dies ins Auge, so wird man sagen müssen,

daß alle vier Stücke, besonders aber der Bruderzwist und Libussa, das selbstarbeitende, eigene Wege gehende, Neues offenbarende Schaffen unseres Dichters bezeugen. Und um so höher ist dies anzuschlagen, als es sich dabei um die schwierige Aufgabe handelt, Typisches, Allgemeingültiges in eigenartige Gestalt zu bringen und nun doch wieder bei allem Eigenartigen das Typische deutlich hervortreten zu lassen.

Und ebenso wird jetzt die Kraft und Weite in Grillparzers Phantasie, von der gleichfalls schon mit Rücksicht auf die erste Gruppe seiner Dramen die Rede war (S. 31 f.), in erhöhter Bedeutung erscheinen. Ich erinnere an das goldene Vließ. Wie weiß der Dichter die beiden Welten des Barbaren- und des Hellenentums mit mächtigem Griff zu umspannen, wie weiß er über den vielgliedrigen, an kolossalem Geschehen überreichen Gang der Handlung die Herrschaft zu behalten, derart, daß fast nirgends ein erhebliches Nachlassen seiner Phantasiekraft sichtbar wird! Und wie versteht er es, den Personen nicht etwa bloß hochtönende Worte in den Mund, sondern echte Gefühle von riesenhaft anwachsender Stärke ins Herz zu legen! Es braust wie ein Orkan von entfesselter Leidenschaft durch die Trilogie. Oder man denke an den Bruderzwist. Mit welcher Feinheit und Sicherheit weiß er die zahlreichen und dabei schwierigen und verwickelten Charaktere des Dramas gegeneinander abzugrenzen und als glaubhafte, einleuchtende Individualitäten das ganze Stück hindurch festzuhalten! Besitzt die Phantasie des Dramatikers klare Weite, so entrollt sich auch vor dem innern Auge des Lesers mühelos ein immer weiterer Schauplatz, auf welchem Haupt- und Nebenfiguren sich in voller Helligkeit der Beleuchtung und wie mit selbständiger Freiheit bewegen. Und diese Erfahrung wird jeder verständnisvolle Leser des Bruderzwistes machen.

Noch will ich einer besonderen Seite an Libussa gedenken. Von der Kraft und Weite der Phantasie Grillparzers habe ich

öfters gesagt, daß sie sich besonders in dem Zusammenbringen schwieriger tragischer Gegensätze bewähre. Wir haben davon im Ottokar, im treuen Diener, in der Jüdin und im Bruderzwist Beispiele gefunden (S. 20 f. 26 f. 56). Die Libussa gehört insofern hierher, als in diesem Drama der Stil des leisen Andeutens und rätselvollen Hin- und Herschlingens tragische Verwertung gefunden hat. Es ist dies ein Stil, der an sich mehr für das Lustspiel paßt, wie ihn denn z. B. noch kürzlich Wilhelm Jordan in dem geistreichen Lustspiel „Sein Zwillingsbruder" mit Glück angewendet hat. Ist es nun überhaupt schon schwer, diesen Stil so anzuwenden, daß dabei alles Dunkle, Verschnörkelte und Geschmacklose vermieden wird, so war es eine geradezu gefährliche Aufgabe, mit diesem Stil den schweren, furchtbaren Ernst des Tragischen zu verbinden. Wenn nun auch die Verbindung beider Elemente nicht als mustergültig hingestellt werden kann, da ohne Frage die Kraft des Tragischen unter dem Einfluß jenes Stils gelitten hat, so bleibt doch unbestreitbar, daß die bezeichnete Verbindung eine starke Spannweite und hochgereifte Ausbildung der Phantasie bekundet.

Endlich wird aus der Analyse der vier letzten Dramen auch hervorgegangen sein, wit welchem Grade der Sicherheit, Klarheit und Folgerichtigkeit Grillparzer den Organismus der Tragik handhabt und beherrscht. Vor allem legten Sappho und Medea von dieser strengen Zucht des Tragischen Zeugnis ab; denn hier sind alle Gestalten und Szenen von der Formkraft des tragischen Zusammenhanges durchherrscht. Nicht in demselben Grade gilt dies vom Bruderzwist und noch weniger von Libussa. Auch hier liegen echte tragische Themen zu Grunde, und die innern Erfordernisse des tragischen Konflikts sind erfüllt; nur ist die Tragik nicht in demselben Grade wie dort als durchgängig formende Triebkraft der Handlnng thätig. Sie ist sozusagen nicht in alle Glieder der Handlung herausgetreten.

Nach diesem Rückblick tritt die Frage heran, wie die

tragischen Konflikte der noch unerörtert gebliebenen Stücke sich an die tragischen Zusammenhänge, die wir bei Grillparzer kennen gelernt haben, anschließen. In der allerengsten Beziehung zu der Gruppe derjenigen Stücke, die den Typus der dem Leben nicht gewachsenen Subjektivität behandeln, steht das Drama: „Der Traum ein Leben". Zwar ist Rustan, der Held des Dramas, nicht gerade ein charakteristischer Vertreter jenes Typus; dagegen tritt aus seinen Schicksalen und der ganzen Darstellung unmittelbar und unverhüllt die scheue, mißtrauische und unsichere Haltung des Dichters gegenüber dem Leben hervor. Wohl läßt sich schon aus den früheren Stücken vermuten, ja folgern, daß der Dichter selbst mehr oder weniger unter jenen Typus falle; doch ist dies eben nur Vermutung und Folgerung. Hier dagegen blicken wir weit unmittelbarer in die eigene Brust Grillparzers, und was wir hierbei finden, ist eben die Zugehörigkeit des Dichters selbst zu jenem Typus der Unsicherheit und Entzweiung gegenüber dem Leben. Ausdrücklicher als sonst zieht sich hier durch das Drama eine Mahnung des Dichters hindurch, eine Lehre, die er uns einprägen möchte, und sie läßt sich dahin zusammenfassen, daß alles Handeln, Wagen und Kämpfen, alles Hinaustreten auf das Feld der Macht und Ehre Schuld und Unglück nach sich zieht, und daß das Glück einzig in des „Innern stillem Frieden" besteht. Rustan, geheilt von seinem unruhigen Drange, spricht es selbst am Schluß des Stückes aus:

„Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust.
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein eitles Spiel.
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

Wenn in diesem Drama der Dichter selber unmittelbarer

als sonst zu uns spricht, so hängt dies auf engste mit dem Traum zusammen, der den zweiten und dritten Akt und den größten Teil des vierten Aktes ausfüllt. Rustan befindet sich im ersten Akt vor der Wahl zwischen dem stillen, aber auch engen Glück traulich häuslichen Zusammenlebens und dem reichhaltigeren, aber auch unsichereren Glück des Wagens und Kämpfens. Doch neigt er, durch seinen Negersklaven Zanga bestärkt, sichtlich dazu hinüber, das höchste Glück in dem freien, tollen Ausleben der schäumenden, brausenden Jugendkraft zu erblicken. Innerlich bewegt von diesem schimmernden Ideal, durchlebt er nun einen Traum, der ihm, wenn auch in phantastischer Übertreibung, zeigt, in welche äußerlich und innerlich verderbliche Folgen das Hineinstürmen in die Kämpfe und Genüsse des Lebens verstrickt. Und die Weisheit des Traums gilt als das Höhere: beim Erwachen von Entsetzen geschüttelt, bekehrt sich Rustan zu dem Lebensideal der traulichen Zurückgezogenheit, des idyllischen, aber schuldfreien Genießens, wie es durch seinen Oheim Massud und dessen Tochter Mirza, die nun seine Braut wird, vertreten ist. So erscheint schon vermöge des Grundgefüges der Dichtung dieses durch den symbolischen Traum gepredigte Ideal des stillen Sinnes als die eigene Überzeugung des Dichters, als das Lebensideal, das er selbst am höchsten stellt. Die Wärme aber, mit der er dieses Ideal preist, erhöht noch diesen Eindruck. Auf diese Weise drängt sich uns durch dieses Stück ganz von selbst, noch bevor wir auf diesen Punkt unser absichtliches Betrachten gelenkt haben, der enge Zusammenhang auf, der zwischen dem von Grillparzer mit der entschiedensten Vorliebe behandelten tragischen Typus und seiner eigenen Überzeugung vom menschlichen Leben und Streben besteht. Scherer namentlich hat diese für Grillparzers ganzes Schaffen erleuchtende Bedeutung unseres Dramas erkannt und hervorgehoben.[50])

Von hier aus fällt auch auf Jasons Gestalt ein erhellendes Licht zurück. Jason ist nicht nur dadurch schuldig, daß

er, der Hellene, sich durch seine Leidenschaft für Medea mit der Barbarenwelt so tief verstrickt, sondern auch dadurch — und dies ist sogar seine allernächste Schuld —, daß er, durch das Vließ bezaubert, ins Ungemessene nach Glanz und Ruhm hinausstrebt. Auch aus Jasons Schicksal tönt uns die Lehre entgegen, daß das kühne Herz, das schwellend und thatendurstig und wagelustig dem lockenden Ruf des Ruhmes und der Größe folgt, sich ebendamit dem Unfrieden und Unheil weiht. Nur tritt im goldenen Vließ diese Lehre nicht so handgreiflich hervor wie in dem späteren Stück.

Wenn ich der Form unseres Dramas etwas näher treten soll, so wäre vielleicht zunächst darauf hinzuweisen, daß wir hier keine eigentliche Tragödie vor uns haben. Faßt man das Drama als Ganzes ins Auge, so muß es zweifellos als ein Schauspiel bezeichnet werden. Denn es wird darin ein ernster, gefährlicher Konflikt mit versöhnungsvollem Ausgang behandelt. In das Schauspiel nun aber ist in Form eines Traums eine Tragödie eingeflochten. Der Traum behandelt denselben Konflikt, der in dem Drama als Ganzem zu *gutem* Ende geführt wird, mit grellem, vernichtendem Ausgang. Als Rustan von den schwarzen Geistern seiner auf der Bahn des Ruhmes und der Macht vollbrachten Missethaten getrieben, vor der Wahl schmählicher Gefangennahme oder des Selbstmordes steht, stürzt er sich in den reißenden Strom. Der Konflikt zwischen kühnem Thatendurst und stillem Gemüt wird *zunächst* also tragisch, *endgültig* jedoch in versöhnungsvollem Sinn gelöst.

Grillparzer selbst nennt — und mit vollem Recht — sein Stück ein „dramatisches Märchen“. Märchenhaft ist zunächst schon das Motiv, daß ein Konflikt, der jemandes Brust bewegt, einen Traum von so streng zusammenhängender Form, von so folgerichtiger schrittweiser Steigerung und von einer so in die Augen fallenden teleologischen Bedeutung erzeugt. Der Leser muß glauben, daß der gute Genius, der über Rustans Leben

wacht, ihm diesen heilenden Traum gesandt habe. Märchenhaft ist sodann aber der Charakter der Traumhandlung selber. Hier besonders zeigt sich des Dichters große Kunst. Goedeke rühmt mit Recht die „wunderbare Mischung des Traumhaften und der Wirklichkeit".[51]) Die Handlung zeigt überall Motivierung und glaubhaften Fortgang; auch die Charaktere, und vor allem Rustan selber, werden in ihren Eigentümlichkeiten festgehalten; dabei ist aber alles zugleich in eine Sphäre bunten, überraschenden, taumelnden Geschehens gerückt, wie es der Traum zeigt. Gottschall hebt richtig hervor, daß die Begebenheiten den Eindruck eines ängstlichen Traumes machen; „man fühlt den Alpdruck der Gewissensangst aus dem Ganzen heraus".[52])

Im Stil schließt sich „Der Traum ein Leben" aufs engste an die Ahnfrau an. Dies wird schon dadurch erklärlich, daß Grillparzer mit der dramatischen Bearbeitung jenes Märchenstoffes unmittelbar nach der Ahnfrau begann. Allerdings ließ er die Arbeit bald liegen und nahm sie erst nach Vollendung der Hero wieder auf.[53]) Die Ähnlichkeit mit der Ahnfrau betrifft nicht nur die Anwendung des vierfüßigen Trochäus, den er außer in diesen beiden Stücken nur noch im Beginn des ersten Aktes der Jüdin gebraucht, sondern auch die Sprache und die Charaktere. Da wie dort findet sich eine Fülle ausgedehnter Ergüsse; haben sie auch hier und da durch ihre Länge etwas Ermüdendes, so hört man doch überall aus ihnen ein hastig drängendes, gleichsam atemloses Fühlen heraus, ein Herz, dem die Worte bereitwillig und in fliegender Eile entströmen. Dieser blühende Wortreichtum erinnert einigermaßen an Schiller, weit mehr aber an Calderon. Der Eindruck des Bewegten und Fortreißenden wird besonders durch eine gewisse Vielgliedrigkeit der Sätze hervorgebracht, die in der Aneinanderreihung koordinierter, durch Ähnlichkeit nach Sinn und Klang zusammenpassender und einander verstärkender Satzabschnitte besteht. Nur eine besondere Art hiervon ist die namentlich in der Ahnfrau häufig angewendete

Anapher. Die Charakterzeichnung ist in beiden Dramen so wenig individuell wie sonst nirgends bei Grillparzer. Die Bertha der Ahnfrau und die Mirza des dramatischen Märchens stehen in bezug auf Individualisierung ungefähr auf der gleichen Stufe mit der Amalie in Schillers Räubern. Wir erhalten in den beiden Stücken den Eindruck der Individualität weniger durch die wirklich individuelle Herausarbeitung der Gestalten als durch die eindringliche, bewegte, aus dem Herzen hervorbrechende Sprache der Personen (vgl. S. 70). Doch wird man diese Art des Charakterisierens nur in der Ahnfrau als aus jugendlicher Unreife entspringend ansehen dürfen, denn die märchen- und traumhafte Atmosphäre des andern Stückes läßt die im Allgemeineren sich haltende Charakterzeichnung als passend erscheinen.[54])

13. Das Tragische im Verhältnis zu Wollen und Handeln.

Die ästhetischen Betrachtungen über das Tragische müssen in stetem Hinblick auf diejenigen Kunstwerke, in denen das Tragische zur Darstellung gebracht ist, also insbesondere im Hinblick auf die Tragödien der verschiedenen Zeiten und Völker angestellt werden. Sonst tritt zu leicht das Beschränkte und Besondere an die Stelle des Allgemeingültigen, die starre Schablone an die Stelle des Reichtums beweglicher Arten und Möglichkeiten.

Ich glaube, daß bis jetzt nicht viel Ästhetiker bei ihren Erörterungen über das Tragische Grillparzers Dramen vor Augen gehabt haben. Und doch läßt sich aus ihnen für die Theorie des Tragischen und der Tragödie manches lernen. Dies gilt schon mit Rücksicht auf die durchsichtige und strenge Komposition seiner Tragödien überhaupt. Besonders aber für den Aufbau des tragischen Grundgerüstes, für die klare, scharf grup-

pierte Auseinanderlegung der zur Entwicklung des Tragischen innerlich notwendig gehörenden Erfordernisse sind einige seiner Tragödien, wie vor allem Sappho, mustergültig. Innerhalb dieses Vorzugs wiederum ist es namentlich die innere Zusammengehörigkeit von Größe und Fehlschritt, von Hochberechtigtem und Schuld, die aus fast allen seinen Tragödien mit einleuchtender Klarheit hervortritt. Wer dieselben auf sich wirken läßt, dem wird sich die Einsicht eröffnen oder verstärken, daß in dieser innern Zusammengehörigkeit von menschlich Bedeutendem und schwerer Irrung der Kern- und Angelpunkt des Tragischen, der Entzündungspunkt für das tragische Grundgefühl liegt.

Doch dies alles läßt sich auch aus den Tragödien anderer Meister abnehmen. Eine andere Seite des Tragischen dagegen kommt bei Grillparzer vielleicht mehr als bei allen anderen Tragikern zur Geltung. Hierauf etwas ausführlicher hinzuweisen, erscheint mir um so wichtiger, als es sich dabei um eine Stelle in der Theorie des Tragischen handelt, die bis jetzt kaum irgendwo gebührend beachtet worden ist.

Von dem Tragischen wird meist unter der Voraussetzung gehandelt, daß dem tragischen Schicksal ein willenskräftiger, auf Handeln angelegter Charakter zu Grunde liegen müsse, oder es wird doch keine ausdrückliche Rücksicht darauf genommen, daß das Tragische auch in dem Mangel an Kraft wurzeln könne. Die vier zu einer Gruppe zusammengefaßten Dramen Grillparzers sammt dem treuen Diener sind von stärkster tragischer Wirkung, und doch ist es schließlich Unkraft, Ohnmacht, woraus die tragische Wirkung entspringt. Bancbanus, Sappho, Medea, Libussa und Kaiser Rudolf — sie alle gehen dadurch zu Grunde, daß sie nicht die Kraft haben, die Wirklichkeit zu bezwingen, das Leben zu bemeistern. Ihre Schuld besteht darin, daß sie ihre Kraft überschätzen, daß sie sich ein Maß von Willenskraft und Wirklichkeitsbeherrschung zutrauen, das sie nicht besitzen. Sie sind nun einmal zu Wirklichkeit und Leben in ein zwie-

spältiges Verhältnis gesetzt; ihre Innerlichkeit ist hervorragend entwickelt und gerade darum der Außenwelt nicht gewachsen. Es ist ein Überschuß an Subjektivität, aber eben gerade darum auch Schwäche derselben gegenüber dem harten, eigenwilligen Nicht-Ich vorhanden.

Es gibt also auch ein Tragisches der Unkraft, ein Tragisches, das aus Mangel an Können entspringt. Es darf daher den ästhetischen Erörterungen über das Tragische nicht die selbstverständliche Voraussetzung gegeben werden, daß die tragischen Charaktere willensstarke, thatkräftige Personen seien; sondern es müßte ausdrücklich darauf Rücksicht genommen werden, daß gerade das Nichtgewachsensein gegenüber den Anforderungen von Wirklichkeit und Leben eine Hauptquelle tragischer Verwicklungen ist. Wenn über das Tragische gesprochen wird, so ist man häufig in dem Gebrauch der Worte, welche sich auf Kraft und Größe beziehen, nicht kritisch genug; ohne die nötigen Unterscheidungen und Einschränkungen wird Kraftentfaltung, mächtiges Streben und dgl. zur Bedingung des Tragischen gemacht. Daß unter Umständen auch ein Gemüt gerade darum, weil es die Wirklichkeit nicht aushält, weil es gegenüber dem Leben zu schüchtern, weich und ungewandt ist, in tragische Schicksale geraten kann, wird oft übersehen oder geradezu geleugnet. Besonders bei Besprechungen einzelner Dichter oder Tragödien stößt man auf derartige schiefe Äußerungen; doch auch zuweilen in allgemeinen Erörterungen über das Tragische.[55])

Allerdings macht das eben Gesagte eine gewisse genauere Bestimmung nötig. Der Schwächling, Feigling, Weichling ist für das Tragische gänzlich unbrauchbar. Auch wo das Tragische aus einem Mangel an Können hervorgeht, muß doch eine gewisse Stärke und Kraftentfaltung vorhanden sein. Das Tragische erfordert in allen Fällen eine menschliche Art, die sich in ungewohnter, das Mittelmaß übersteigender Weise hervorthut. Was tragisch wirken soll, das muß wenigstens nach irgend einer

Seite hin erhaben sein. Insofern hat alles Tragische eine bedeutende Kraftanspannung zu seiner Voraussetzung.

Diese Grundlage an Größe und Kraft ist es nicht, was ich bestreiten möchte. Was ich hervorhebe, ist der Umstand, daß auf dem Boden dieser Voraussetzung das Tragische doch in nicht wenigen Fällen aus ungenügender Kraft, und im besondern aus einer gewissen Ohnmacht gegenüber dem Leben und seinen harten Forderungen entspringt. Es lassen sich die beiden Fälle des Tragischen leicht in eine noch genauere psychologische Form bringen. Das eine Mal — und dies sind die gewöhnlichen Fälle — befindet sich das Wollen gegenüber den Aufgaben, die das Leben stellt, beständig im Zustande des frischen Zugreifens und entschlossenen Vorgehens. Mag dabei auch häufig eine verkehrte Richtung eingeschlagen werden, so weicht das Wollen doch niemals ängstlich zurück, niemals wird es durch ein Übermaß von Reflexion und Gefühl unsicher gemacht und aufgezehrt. Im Gegenteil besteht bei diesen Personen ein Übermaß von Kraft und Wollen; es schwillt und braust in ihnen von Willensdrang; der Wille ist gierig, sich durchzusetzen. Und da auf der andern Seite Besonnenheit und Vorsicht in geringem Grade oder gar nicht vorhanden sind, so mißachtet der Wille Maß und Schranke; er läßt sich durch die Ratschläge und Gebote der Vernunft und Klugheit nicht eindämmen. Doch hierauf kommt es jetzt weiter nicht an. Genug, hier entspringt das Tragische nicht nur auf dem Boden eines ungebrochenen, gesunden Wollens, sondern geradezu aus einem Übermaß und Überdrang des Wollens. Macbeth, Romeo, Karl Moor, Wallenstein u. s. w. sind Beispiele dafür.

In dem andern Falle ist das Wollen durch ein Übermaß von Innerlichkeit angekränkelt, gelähmt, untergraben. Die dem Individuum zu Gebote stehenden Kräfte sind derart nach dem Innern hingelenkt und durch die hier stattfindenden Selbstbespiegelungen so gebrochen und zerrieben, daß sich Raschheit,

Entschlossenheit und Folgerichtigkeit des Wollens nur in sehr geringem Grade entfalten kann.[56]) Soweit es sich allerdings um den Schauplatz des eigenen Inneren handelt, kann es zu bedeutenden Kraftleistungen kommen. Es können dichterische und künstlerische Schöpfungen entstehen, zu deren Hervorbringung neben starker Phantasie und mächtigen Gefühlen auch nicht wenig Willensanspannung gehört. Und überhaupt kann in dem Ausbau der eigenen Innenwelt viel Willenskraft liegen. Sobald dagegen der Wille aus dem Bereiche des Gefühls, des Gedankens und der Phantasie heraustreten und sich nach außen hin wenden, d. h. handeln soll, so kommt seine Gebrochenheit, sein Nichtkönnen, seine Ohnmacht zum Vorschein. Innerhalb der Außenwelt, gerade also auf dem Gebiet, wo der Wille seine Eigenschaften vollauf entfalten und sich erproben soll, zeigt es sich, daß er durch den anderen Pol des Ich, durch eine übermäßig ausgebildete Gefühls-, Phantasie- und Gedankenwelt, um seine Gesundheit gebracht ist. Und ebendiese Unkraft des Willens gegenüber der Außenwelt ist es nun, woraus hier unmittelbar das Tragische hervorgeht.

Der Unterschied beider Arten des Tragischen liegt in der Stellung des Willens als einer natürlichen, im weitesten Sinne selbstischen Macht. Dort ist der elementare Wille, der Ich-Wille im Übermaß vorhanden, derart daß ihn die objektive Vernunft nicht mäßigen kann; hier dagegen ist er durch das Übermaß von Gefühl, Denken und Phantasie so unkräftig geworden, daß er mit Dingen und Menschen nicht fertig wird. Dort ist das Streben, sein Selbst durchzusetzen, zu gewaltig, hier zu klein.

Allerdings ist mit dieser zweiten Art des Tragischen eine Gefahr verbunden, eine Gefahr, die sich indessen nur bei der dramatischen Behandlung desselben einstellt. Grillparzers Novelle vom Spielmann hat, wiewohl auch sie ein Tragisches dieser Art zur Darstellung bringt, mit der Gefahr, die ich im

Auge habe, überhaupt nichts zu thun. Die dramatische Dichtungsform nämlich verlangt eine rasche und überraschende Folge von sichtbaren und gewaltigen Eingriffen in die Wirklichkeit. Schon vermöge der rein dialogischen Form mit ihrer Gegenwärtigkeit, Gespanntheit und Bewegtheit ist das Drama naturgemäß auf die Darstellung vorwärts drängenden Wollens und durchschlagenden Handelns angelegt. Vischer hat Recht, wenn er in seiner Theorie vom Drama vor beschaulichem Weilen und Kleben warnt, vorwärts drängende, stoßweise sich bewegende Handlung verlangt und darauf dringt, daß alles „am Bande des leidenschaftlichen Wollens bleibe."[57]) Und Grillparzer selbst deutet hierauf hin, wenn er sagt: „Das ist der innere Zusammenhang des Dramas, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede eines befriedigen muß."[58]) Offenbar ist nun das Tragische der zweiten Art der Verwirklichung des angedeuteten Ideals dramatischer Darstellung nicht günstig. Die eigentümliche Natur dieses Tragischen kann das spezifisch Dramatische nur zu leicht hemmen und schwächen. Naturen, die an übertrieben gesteigerter Innerlichkeit kranken und sich zum Leben scheu und ungeschickt verhalten, werden sich kaum vom Dichter in ein jener höchsten dramatischen Forderung entsprechendes Handeln versetzen lassen. Und so ließ sich denn auch nicht leugnen, daß besonders im Bruderzwist und in Libussa durch die dem Handeln abgeneigte, überwiegend beschauliche Natur der beiden Helden die dramatische Energie und Bewegtheit gelitten habe (S. 55. 57. 70). Allein es wäre doch thöricht, darum das Tragische jener nicht aufs Handeln angelegten Seelen von der dramatischen Behandlung ausschließen zu wollen und etwa nur in die Novelle oder in die Lyrik zu verweisen. Denn was vielleicht an dramatischem Nerv fehlt, wird reichlich durch Vorzüge ersetzt, die aus der Natur jener tiefen und reichen Tragik stammen. Wir wollen gern einige spezifisch dramatische Schwächen hinnehmen, wenn wir dadurch die Tragik des Menschenlebens nach ergreifenden

Seiten und mit einer Fülle von Schönheiten ausgestattet kennen lernen. Außerdem aber vermag ein großer Dichter auch handlungsscheue Personen teils selbst in solche Lagen zu bringen, teils sie derart von andern Personen, die mehr aufs Handeln angelegt sind, zu umgeben, daß sich eine Handlung von, wenn auch nicht mustergültigem, so doch tüchtigem dramatischen Charakter entwickelt. So sind denn auch weder der Bruderzwist noch Libussa arm an Handlung und Spannung; ja auch an plötzlichen heftigen Vorgängen fehlt es in ihnen nicht.

Überhaupt muß man sich hüten, über Dichtungen einfach schon darum abzusprechen, weil sie nicht alle Erfordernisse derjenigen Dichtungsgattung erfüllen, in die sie gehören. Es gibt Dichtungen, welche die Bedingungen der Gattung, in die sie fallen, nicht nach jeder Seite hin verwirklicht zeigen, denen aber anderseits Vorzüge zukommen, die nur durch jenen Mangel möglich geworden sind. Das Reich der Dichtkunst würde um eine Fülle eigenartiger Schönheiten ärmer werden, wenn alle dichterischen Erzeugnisse die Forderungen der entsprechenden Gattungen völlig erfüllten. Kaum gibt es einen öfter gehörten Tadel als den, daß Goethes Iphigenie und Tasso der dramatischen Handlung entbehren, und dgl. Allein nur selten bringt man es sich zum Bewußtsein, daß ohne diesen Mangel an äußerer Handlung jene meisterhafte Zeichnung seelischer Bewegungen, Spannungen und Lösungen nicht möglich gewesen wäre. Jene beiden Goetheschen Meisterwerke vernachlässigen eine dramatische Forderung, um das auf- und niederflutende Innenleben schöner, edler Seelen um so reiner und unverhüllter hervortreten zu lassen. Es ist dies eine Erweiterung der dramatischen Form, zwar unter einiger Abschwächung des dramatischen Grundcharakters, zugleich aber unter Gewinnung eigenartiger Schönheiten. Die Ästhetik hat solche Dramen nicht als Ausartungen der reinen Gattung, sondern als wohlberechtigte Abzweigungen und als Bereicherungen derselben zu behandeln.

Etwas Ähnliches gilt auch von den zur Kontemplation neigenden Stücken Grillparzers. Eine Ästhetik, die den Bruderzwist und Libussa darum, weil sie nicht von äußerer Handlung strotzen, einfach für verfehlte Dramen erklären wollte, würde damit nur die Starrheit und Schablonenhaftigkeit ihrer Begriffe beweisen.

Die geistreiche und tieffassende Charakteristik, welche Kuh von unserm Dichter gegeben hat, leidet doch einigermaßen an einem Fehlgehen in der angedeuteten Beziehung. Er sagt von ihm, er sei „ein edler, schönheitsvoller, ein musikalischer Dichter, aber kein Tragiker".[59]) Bei diesem Urteil hat er erstlich die Schlagkraft des Handelns, an der Grillparzers Dramen wahrlich nicht arm sind, viel zu niedrig angesetzt, und zudem hat sich ihm der Begriff der Tragödie viel zu sehr nach der Richtung des starken, bis an die Zähne gewaffneten Wollens hin verengt.

14. Das tragische Element in Grillparzers Charakter.

Häufig schon hat sich uns die Frage nahegelegt, ob und inwieweit Grillparzer zur Darstellung des von ihm so auffallend bevorzugten tragischen Typus, den wir als die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit bezeichneten, durch Erfahrungen der eigenen Seele und des eigenen Lebens bestimmt worden sei. Schon der Umstand, daß der Dichter immer und immer wieder und in den verschiedensten Abschnitten seines Lebens jenen Typus ergriffen und bearbeitet hat, macht es wahrscheinlich, daß sein Innenleben an einem ähnlichen Nichtkönnen gegenüber der Wirklichkeit gekrankt habe. Und noch mehr wird man in dieser Vermutung bestärkt, wenn man erwägt, mit welch intimer Versenkung und eindringendem Verständnis er die Gestalten jenes Typus darstellt.

Betrachtet man nun Grillparzers Charakter und Lebens=

lauf, so bestätigt sich diese Folgerung von verschiedenen Seiten aus. Mögen wir sein Verhältnis zu Publikum und Kritik oder seine Stellung zu Deutschland oder seine Liebesverhältnisse oder sein privates Leben überhaupt ins Auge fassen, überall stoßen wir auf eine gewisse Enge und Unfreiheit, auf das Unvermögen, sich kräftig und sicher mit der Wirklichkeit einzulassen, sich mit dem Gefühl der Beherrschung in ihr zu bewegen und unter Umständen ihr kühl und gleichmütig den Rücken zu wenden. Überall sieht man, wie gerne Grillparzer sein Leben nach den verschiedensten Richtungen hin frei gestalten und siegreich ausbreiten möchte, allein er ist zu reizbar, zu weich, zu sehr nach innen gewendet, als daß er hierzu Kraft und Geschick besäße. So kommt es begreiflicherweise zu vielfachen Mißverhältnissen und Enttäuschungen, wodurch dann wieder die Unsicherheit gegenüber den Dingen und Menschen und der Ärger über die Welt und sich selber zunehmen.

Eine der auffallendsten Thatsachen im Leben Grillparzers besteht darin, daß er nach dem Mißerfolg, den sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" im Burgtheater erfahren hatte, den Entschluß faßte, nie mehr mit einem Drama vor die Öffentlichkeit zu treten, und daß er sich durch alle Bitten und Mahnungen von diesem Entschluß nicht abbringen ließ. In seinem Nachlasse fanden sich zum Staunen der Welt drei fertige, wohl ausgearbeitete Dramen, doch hatte er nur von dem einen derselben (Libussa) die ersten Szenen bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung dem Burgtheater aufzuführen gestattet. Diese hartnäckige Zurückhaltung rührt keineswegs von stolzer Verachtung des Publikums her. Denn so geringschätzig er von den zünftigen Kritikern denkt, so hoch stellt er das Urteil des Publikums, und zwar auch n a ch jener schlimmen Erfahrung mit seinem Lustspiel.[60]) Vielmehr war an jener Zurückhaltung des Dichters hauptsächlich sein scheues, gegen andere und sich selbst mißtrauisches Wesen schuld. Allerdings besaßen die im Pulte zurück-

gehaltenen Stücke, wie Laube hervorhebt, nicht jenen Grad von Bühnenwirksamkeit, daß ein Erfolg mit Sicherheit hätte vorausgesagt werdeu können. Allein hieraus darf man nicht mit Laube und Frau von Littrow folgern, daß hauptsächlich die richtige Einsicht in die geringe Bühnenwirksamkeit derselben ihn von der Veröffentlichung abgehalten habe.[61]) Ein anderer Dichter hätte sich trotz dieser Einsicht gesagt: „Es gilt, dem Publikum zu zeigen, daß ich meinen Weg noch immer für den richtigen halte; es gilt, zu zeigen, daß ich mich durch die schnöde Behandlung des Publikums nicht beirren lasse; es gilt, mir, wenn auch nicht die große Masse, so doch den feinsinnigeren Teil des Publikums zu gewinnen. Allmählich wird auch das spöttisch abgelehnte Stück seine Freunde finden, und die neuen Stücke sollen die treu zu mir haltende Gemeinde vergrößern helfen." Wenn Grillparzer nicht so sprach, sondern sich unwiderruflich in seine einsame Phantasie einspann, so liegt die Hauptursache, wie er dies übrigens selbst gesteht,[62]) in seiner kampflosen, „allzu berührbaren" Natur. Zunächst tritt uns diese schon in seiner Scheu vor der Öffentlichkeit entgegen. Jedes Hinaustreten mit seinen Gefühlen in die Öffentlichkeit lief seinem Wesen so zuwider, daß es ihm wie eine unkeusche Verletzung seines Gemütsheiligtums vorkam. Es ist bezeichnend, daß er, nachdem ihn die erste Vorstellung seiner Ahnfrau wie die Verkörperung eines bösen Traumes angewidert hatte, sich niemals mehr entschließen konnte, der Aufführung eines seiner Stücke beizuwohnen.[63]) Man kann sich nun leicht vorstellen, daß dieser sein „Widerwille gegen die Öffentlichkeit" [64]) sich nach jener Roheit des Burgtheater-Publikums bis zur Unüberwindlichkeit gesteigert haben müsse.

Zu der Scheu vor der Öffentlichkeit gesellte sich das Mißtrauen gegen das Publikum. Viele Umstände wirkten zusammen, um die vertrauenslose, zum Nörgeln gestimmte Gemütsanlage des Dichters zu steigern. Man hat dabei an die vielen Zurücksetzungen in seiner amtlichen Laufbahn zu denken,

an die verständnislose und gemeine Behandlung von seiten der Kritik, an die Gleichgültigkeit, mit der Deutschland sich von ihm abwandte. Als nun noch jener Mißerfolg vor dem Theater-Publikum dazu kam, da verschärfte sich sein Mißtrauen dergestalt, daß er kaum noch daran glaubte, daß irgendwo aufrichtige Wertschätzung und Verehrung für ihn vorhanden sei. Man braucht nur die Unterredungen Grillparzers mit Frau von Littrow zu lesen, und man erhält den Eindruck, daß er in seinem Alter alle Teilnahme auf bloße Neugierde und alles Lob auf den zufälligen Umstand, daß er wieder in die Mode gekommen sei, zurückzuführen pflegte.[65]) Es ist kein Wunder, wenn Grillparzer bei diesem festsitzenden Glauben, nirgends beim Publikum Wohlwollen und Anerkennung zu finden, sich zu keinen weiteren Veröffentlichungen entschließen konnte.

Diese Verstimmung gegen das Publikum aber hängt wieder aufs innigste mit seiner Selbstverkleinerungssucht, mit seinem Unglauben an sich selbst zusammen. Seine letzten Dramen sind gar nicht so wirkungslos, daß er, besonders als zu Anfang der fünfziger Jahre Laube unter unerwartet großem Beifall seine alten Stücke wiederaufführen ließ, sich nicht hätte getrauen dürfen, sie dem Wiener Publikum vorführen zu lassen. Allein da trat sein unseliger Hang dazwischen, sich vor sich selbst herabzudrücken. Wer Grillparzer kennt, wird nicht im Zweifel sein, daß jener Entschluß, für die Zeit seines Lebens zu verstummen, auch durch diesen selbstquälerischen Hang wesentlich werde mitbestimmt worden sein. Hiermit bin ich auf eine Seite seines Wesens gestoßen, die eine genauere Betrachtung erfordert.

Aus seiner Selbstbiographie, seinen lyrischen Gedichten, besonders aber aus seinen Tagebüchern geht hervor, daß er sich schon lange vorher häufig mit selbstquälerischen Grübeleien über sein dichterisches Nichtkönnen geplagt hat, ja daß die Periode der gesteigertsten Selbstquälerei in eine der Aufführung des Lustspiels weit voranliegende Zeit fällt. Zum ersten Mal

treten uns derlei Stimmungen in der Zeit unmittelbar nach der Hervorbringung der Trilogie deutlich entgegen. Zu wiederholten Malen kommt er in der Selbstbiographie und in aphoristischen Aufzeichnungen darauf zu sprechen, daß er sich nicht an den Medeastoff hätte heranwagen sollen, daß er hierbei seine Kräfte überschätzt habe, daß er sich nicht so lange Zeit, als die Ausarbeitung erforderte, auf dem Standpunkt der Anschauung habe halten können, daß daher die beiden Hälften ungleich gearbeitet seien, und dgl.[66]) Ja in der Vorrede, die er zur Buchausgabe der Trilogie entworfen hat, die jedoch ungedruckt blieb, wollte er selber auf diese Ungleichmäßigkeit und auf sein Unvermögen, dieselbe auszubessern, hinweisen.[67]) Man hat es in dem allen mit grundloser Selbstquälerei zu thun; von einem Nachlassen der Dichterkraft in der Trilogie ist, wie ich schon oben hervorhob (S. 83 f.), nur sehr wenig zu bemerken, und im ganzen und großen zeigt uns die Trilogie den Dichter der Ahnfrau und Sappho in aufsteigender Linie. Freilich traf in der Zeit, der die Trilogie entstammt, mancherlei zusammen, was den Dichter verstimmen und bedrücken konnte: der Tod seiner Mutter, Zurücksetzungen und Plackereien von seiten seiner vorgesetzten Behörden, ein heftiger Zusammenstoß mit der Zensur, eine aufregende Leidenschaft für die Frau eines Freundes.[68]) Allein eine kräftigere Natur, als es Grillparzer war, hätte sich durch all diese Widerwärtigkeiten und Schmerzen nicht in jene Selbstverkleinerung hineinziehen lassen.

Die trübe Stimmung steigerte sich indessen noch beträchtlich in der Zeit nach der Aufführung der nächsten Tragödie, des König Ottokar. Auch bei dieser Gelegenheit zeigte es sich für den Dichter in fühlbarster Weise, welche enge, kleine Gesichtspunkte, ja welche erbärmliche Ränke für die Leitung der Angelegenheiten in seinem Vaterlande damals maßgebend waren. Zuerst war das Stück bei der Zensurbehörde für Monate, ja Jahre spurlos verschwunden und wurde nur durch eine Weisung

von allerhöchster Stelle wieder aufgefunden. Sodann aber verschwand das im besten Sinn vaterländische Stück nach mehreren unter größtem Beifall gegebenen Aufführungen infolge der Hetzereien höherer böhmischer Beamten plötzlich von der Bühne des Burgtheaters. Diese und andere Widerwärtigkeiten trugen natürlich viel zur Verdüsterung des Dichters bei. Allein auch hier gesellte sich die Neigung zu ängstlicher, mißtrauischer Grübelei über sich selbst als verschlimmerndes Element hinzu. Nur so erklärt es sich, daß Grillparzer an dem Beifall, der seinem Ottokar reichlich und anhaltend gespendet wurde, herummäkelt, als ob derselbe nicht aus dem Innern des Publikums gekommen wäre und er sich darüber nicht sonderlich zu freuen hätte; nur so erklärt es sich, daß er überhaupt an seiner dichterischen Schöpferkraft irre wird und in einen Zustand peinigender Zerstreutheit und Gleichgültigkeit verfällt.[69]) Weit mehr übrigens als aus der Selbstbiographie ersieht man dies aus der Reihenfolge von Gedichten, die er als „Tristia ex Ponto" zusammengefaßt hat, und aus dem Tagebuch, aus welchem Laube ausführliche Mitteilungen macht.[70]) In dieser trübsten Zeit seines Lebens — von 1825 bis Ende 1827 — befand sich Grillparzer zeitweilig in einem Zustande, der von Gemütsstörung nicht weit entfernt war.[71]) Er hält sich vor, das bei ihm von Drama zu Drama Herzenswärme und Phantasie stufenweise gesunken seien, ohne daß doch Verstand und Willenskraft zugenommen hätten. Er macht sich an verschiedene dramatische Stoffe, allein immer von neuem bemerkt er mit Schrecken, daß das Leben fehlt, ja daß die Worte fehlen, und er versinkt mit dem Gefühl immer größeren Unglücks in ein verworrenes Brüten, in einen teilnahmslosen und doch nach Thätigkeit und Glück so sehnlich verlangenden Zustand. Könnte er doch — so wünscht er — den unnennbaren Schmerz eines verfehlten Daseins in sich fortwalten lassen, bis dieser entweder sein Dasein selbst verzehrt oder in höchster Steigerung ihn zu höheren Leistungen angetrieben habe! Er klagt,

daß er seine Seelenmarter überall, auch wo er lustig scheine, mit sich herumtrage. Und es muß in der That ein marternder Zustand gewesen sein: mit der Abgerissenheit eines Traums — so schildert er — folgen seine Vorstellungen aufeinander, er fühlt sich ihrer nicht mehr Herr, er kann seine Gedanken nicht mehr fixieren, er kommt sich gegenüber seiner Dumpfheit völlig hilflos vor. Jeder Entschluß zur Thätigkeit — selbst wo es sich um Alltägliches, wie um das Öffnen und Lesen von Briefen handelt — bereitet ihm Unglück. Liest man diese Tagebuchblätter, so fühlt man, daß an jener träumerischen Schwächlichkeit, die der Dichter in dem armen Spielmann so meisterhaft zeichnete, er selbst in nicht geringem Grade gelitten hat. Um so mehr muß es daher unsere Bewunderung erregen, daß dieser Geist, der so leicht in schwächliche, willenlose Stimmungen verfiel, sich in dem Reiche der Phantasie als Meister und Herrscher voll Kraft und Sicherheit erwiesen hat.

Gewaltsam reißt sich Grillparzer aus diesem kläglichen Zustand los und begibt sich auf eine Reise nach Deutschland, vor allem um Goethe zu besuchen. Doch auch hier findet er nicht die gehoffte Ermunterung und Kräftigung. Man wird von Liebe zu Grillparzer erfüllt, wenn man die Schilderung seines Besuches bei Goethe in der Selbstbiographie[72]) liest. Seine kindliche und doch männlich reife Verehrung für Goethe und überhaupt sein reiner und keuscher Sinn treten uns dabei in rührender Weise entgegen; und gerade die knabenhafte und, wie er selbst es nennt, „dumme" Art seines Benehmens läßt uns ganz besonders auf jene schönen Seiten hindurchblicken. Mitten in vornehmer Gesellschaft, als Goethe seine Hand ergreift, um ihn ins Speisezimmer zu führen, bricht der Fünfunddreißigjährige in Thränen aus. Und als Goethe am nächsten Abend ihn allein bei sich sehen will, geht er nach manchem Schwanken nicht hin, weil er sich fürchtet, mit dem über alles verehrten Meister einen ganzen Abend allein zu sein. So er-

füllt ihn Goethes Nähe mit Bangigkeit und Gedrücktheit. Er hatte Wien „mit dem Gefühle eines gänzlichen Versiegens seines poetischen Talentes“ verlassen, und dieses Gefühl steigert sich wo möglich noch in Weimar. In einem Gedichte klagt er, daß er Goethe nicht „ertragen“ konnte, daß der Abglanz seiner Mienen ihn nicht beflügelte, sondern zu Boden drückte.[73]) Wie wenig sonach hat er den Besuch bei Goethe für seine Förderung nutzbar zu machen verstanden! In einem entscheidenden Augenblick ist er den Anforderungen, die sein Leben und seine Lage an ihn stellen, nicht gewachsen. Und auch später macht er seine Weimarer Ungeschicklichkeit nicht wieder gut, sondern vergrößert sie noch. Goethe hatte ihn freundlich aufgefordert, ihm zu schreiben. Doch Grillparzer unterließ es, weil er — wie er gegen Kuh äußerte — sich „nicht Goethes geistiger Führung und seinen Ratschlägen, wie er zu erwarten schien, fügen wollte.“ Grillparzer fürchtete, es könnte eine briefliche Bemerkung Goethes ihm vielleicht, wie Kuh sich ausdrückt, in seiner Bienenzelle stören, ihm das ängstliche Gleichgewicht seiner Seele verrücken.[74]) Sehr scharf spricht er sich einmal in einem Epigramm folgendermaßen über sich selbst aus:

Gescheidt gedacht und dumm gehandelt,
So bin ich mein Tage durchs Leben gewandelt.[75])

Es würde zu weit führen, wollte ich das Zweifeln an seinem Können weiterhin ebenso genau verfolgen. Seine Weimarer Reise brachte ihm nicht die ersehnte Heilung. Noch das ganze Jahr nach derselben (1827) ward er von furchtbaren Bedrückungen heimgesucht, die sich besonders gegen das Ende dieses Jahres zu einer entsetzlichen Höhe steigerten.[76]) Dagegen zeigt sich vom folgenden Jahr angefangen eine Abnahme seines unseligen Gemütszustandes. Wir finden ihn 1831 innerlich soweit befestigt, daß ihn die kühle Aufnahme seiner Hero nicht übermäßig verstimmte. Überhaupt werden in dieser Zeit die Klagen in dem Tagebuch seltener und gelinder.[77]) Da kam die

schlimme Erfahrung mit seinem Lustspiel: hierdurch wurden begreiflicherweise die Zweifel an seiner Dichterkraft von neuem aufgerührt. Wir hören ihn klagen, daß er nicht im stande sei, die Anschauung dauernd lebendig zu erhalten, daß Begriffe und Gedanken ihm die Anschauung stören.[78]) Später, mit dem Schwächerwerden und Versiegen seiner dichterischen Schöpferkraft, scheint sich in ihm mehr und mehr eine feste Meinung über seinen Dichterwert herausgebildet zu haben. In seiner Selbstbiographie (1853) finden wir ihn in seinen Urteilen über sich klar, ruhig und besonnen. Er spricht hier wie einer, der jene Selbstquälereien weit hinter sich hat. Ja, es findet sich hier das stolze Wort, daß er sich trotz allem Abstande für den Besten halte, der nach Goethe und Schiller gekommen ist.[79])

Das Zweifeln an seiner Dichterkraft zeigt uns den Bruch, an dem Grillparzer litt, in der schneidigsten Form. Wie bei Kaiser Rudolf im Bruderzwist, so ist auch bei Grillparzer die Beschäftigung mit sich selbst, die Vergrübelung in das eigene Innere in einer so einseitigen Weise vorhanden, daß dadurch alles Kräftige, Frohe und Leichte gestört und niedergehalten wird. Grillparzer redet in einem Gedicht von der tötlichen Wirkung der „Selbstbeschauung."

Nicht auf sich selbst, die eigne Form und Unform
Soll er (d. i. der Mensch) die Augen heften, wenden seine Glut;
Die Außenwelt ward ihm als lichte Braut,
Die mag er sich erfassen und umarmen
Und Kinder zeugen![80])

Diese Neigung zum Grübeln über sich selbst ist nun bei Grillparzer so stark vorhanden, daß er dadurch nicht nur gegenüber den Mächten der Wirklichkeit, sondern auch gegenüber seinem dichterischen Können und Leisten unsicher und mißtrauisch wird. Die störende Wirkung der übertriebenen „Selbstbeschauung" erstreckt sich sonach bei ihm nicht nur, wie bei Kaiser Rudolf dem Zweiten, auf das Handeln und Leben, sondern noch

tiefer ins Innere hinein: auf das dichterische Schaffen und Gestalten, das Reich also seines Könnens und Leistens, und wird auf diese Weise zur Selbstverkleinerungssucht.

Mit dem Hange zur Vergrübelung in sich verbindet sich bei Grillparzer eine Neigung zu träumendem Dahindämmern, zu zerstreutem, gleichgültigem Brüten. Wir haben diese in jenen Tagebüchern aus den Jahren 1825 und 1826 in krankhafter Weise entwickelt gefunden. Grillparzers Gemüt war so reizbar und erregbar, so wenig von Gleichmaß beherrscht, so widerstandsunkräftig und im Ausgeben von Kräften unhaushälterisch, daß er — wie er selbst gesteht[81]) — sich in einem immerwährenden Wechsel zwischen Perioden des Überreizes und der Abspannung befand.

Seine dichterische Begeisterung trägt deutlich etwas Überreiztes an sich. Besonders in seiner Jugend wurde er von der dichterischen Glut plötzlich und dämonisch gepackt; die Phantasie stürzte sich in atemlose Arbeit; die Anschauungen und Worte kamen ungesucht und in Fülle. Allein nach kurzer Zeit schnappte diese stürmische Erregung ab, und es bereitete dem Dichter Unlust und Mühe, sich auf gleicher Höhe zu erhalten. Die Ahnfrau schrieb er wie im Fieberrausch, doch hielt die Dichterglut hier bis zu Ende an. Bei Sappho und Medea dagegen spürte er das Nachlassen der Begeisterung in empfindlichster Weise.[82]) Kamen dann die Zustände der Erschlaffung, so konnte sich seine Willenlosigkeit so steigern, daß ihm jeder Entschluß, ja jede Konzentration der Gedanken Unlust und Pein bereitete und er kaum zur Freude am Dasein gelangte. So war es in der Zeit nach der Ottokar-Aufführung. So hatte er auch — nach seinen eigenen Worten — die Zeit von seinem achtzehnten bis fünfundzwanzigsten Jahre „in einer ähnlichen Dumpfheit und Thatlosigkeit zugebracht".[83]) Es waren dies die schweren Jahre nach seines Vaters Tode (1809), in denen er mit der gemeinen Not des Lebens hart und bitter zu kämpfen hatte. Sodann aber

wissen wir auch von einer weit späteren Zeit im Leben des Dichters, die ihm durch Zustände dumpfer Zerstreutheit arg verdüstert wurde. Wir erfahren dies aus dem merkwürdigen Tagebuch, das uns über die Reise des Dichters nach Paris und London im Jahre 1836 ausführlich unterrichtet. Er hatte sich diese Reise „als eine Art Buße, als einen Versuch auferlegt, sich an Menschen und äußere Thätigkeit wieder zu gewöhnen".[84]) Indessen dieser Versuch will besonders während der sechs Wochen, die er sich in Paris aufhält, nicht gelingen. Durch den größten Teil der Aufzeichnungen aus diesen Wochen geht eine nörgelnde Übellaunigkeit; er ist in Paris, um sich zu zerstreuen, und doch möchte er am liebsten die Menschen fliehen; fast überall fühlt er sich gestört und verwirrt, er kommt sich vor wie im Traum herumwandelnd, wie nicht an die Orte, die er besucht, hingehörig. Besonders auffallend sind seine Klagen über Geistesabwesenheit und über das Versagen der Erinnerung an die Erlebnisse der unmittelbarsten Vergangenheit. So schreibt er am 23. April: „Die Körperstimmung wieder etwas gedrückt. Besinnung und Erinnerungskraft besonders schwach. Weiß mich am folgenden Morgen kaum zurechtzufinden, was am Tage vorher geschehen. O die Zeit meines Lebens: ich habe geträumt bis heute, weiß es und werde fortträumen bis zum Tode".[85]) Auch die Reise nach Griechenland im Jahre 1843 unternahm er, um sich „von der Schwere und Bedrückung des Geistes zu befreien", und zwei Jahre später sagt er: „Ich sterbe ab, und zwar von innen, was das Schlimmste ist. Ich fühle eine bedeutende Abnahme des Gedächtnisses und eine solche Verdrossenheit, daß ich unfähig bin, etwas zu arbeiten".[86]) Aus solchen und ähnlichen Klagen geht hervor, wieviel der Dichter aus seinen eigenen Innenerfahrungen in den armen Spielmann hineingelegt hat.

In einer übermäßigen Reizbarkeit der Sinne, des Gemütes und der Phantasie, verbunden mit einer auffallenden

Schwäche gegenüber den wechselnden Erregungen, haben wir den letzten Grund der zwiespältigen Haltung des Dichters zum Schaffen und Handeln zu erblicken. Grillparzer gehört zu jenen Naturen, in denen die Eindrücke intensiver und mannigfaltiger als in den gewöhnlichen Menschen nachklingen, in denen das Innenleben einem sich vielseitig verbreitenden Verzittern gleicht, in denen es Stimmungsunterschiede von einer Feinheit und einem Wechsel gibt, wie sie der durchschnittliche Mensch nicht kennt. Es ist eine außergewöhnliche Intensität, Feinheit, Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Innenvorgänge auf Kosten der Kraft und Ruhe. Wie Grillparzer infolge einer gewissen Überempfindlichkeit des Nervenlebens von allerhand Störungen des Empfindens, die sich sogar bis zu Hallucinationen steigern konnten, belästigt wurde, so hatte auch die übermäßige Verfeinerung des Gemüts- und Phantasielebens für ihn verschiedene Zustände innerer Schwächlichkeit im Gefolge. Selbst Furcht vor Wahnsinn hat ihn oft gequält.[87]) Tragisch aber wird dieses krankhafte Element in Grillparzers Wesen besonders dadurch, daß sich mit ihm ein starkes und hohes Streben, ein leidenschaftliches Fühlen und ein kühner Geistesflug verbindet. So erhält die Zwiespältigkeit Grillparzers ein größeres Gepräge, einen gewaltigeren Hintergrund. Er durfte und mußte sich hohe, schwierige Aufgaben stellen, mit kühner Kraftentfaltung ging er an ihre Bewältigung, und hochbedeutende Werke entstammen diesem Streben. Allein daneben hat sein dichterisches Schaffen mit jenen nagenden, quälenden Feinden in seinem Innern zu kämpfen, seine Schöpfungen ringen sich zum großen Teil aus unglücklichen, zerrissenen Stimmungen heraus, und so sehr dieselben auf gewisse Seiten seiner Schöpfungen befruchtend wirken, so bilden sie doch in andern Richtungen einengende Fesseln. Und auch in das Leben möchte Grillparzer kühn und feurig eintreten, sich als Meister und Herrscher darin bewegen. Allein hier kommt es infolge jenes krankhaften Elementes fast überall

zum Mißlingen. Auf diese Seite der Tragik Grillparzers soll nun noch etwas näher eingegangen werden.

Zuvor jedoch sei mit einigen Worten an Heinrich Kleist erinnert, der an einem bei allen tiefgreifenden Unterschieden doch ähnlichen Bruch mit sich selbst und der Wirklichkeit gelitten hat. Auch Kleist war von reizbarer, grüblerischer, gegen sich selbst mißtrauischer Gemütsbeschaffenheit; auch er wußte weder mit sich selbst fertig zu werden, noch auch sich den kleinen und großen Verhältnissen, in denen er lebte, anzupassen. Dagegen unterscheidet er sich von Grillparzer dadurch, daß er an sich und die Welt den Maßstab hochgespanntester Prinzipien anlegte und stets nach den schlechtweg höchsten Zielen rang. Für ihn gab es nur alles oder nichts. Durch diese Verbindung von Überkraft und Schwäche, von furchtbar ernster Schroffheit und einer sich unendlich in sich vertiefenden Weichheit geschah es, daß er sich weit schärfer innerlich zerwühlte und zu weit heftigerer Ruhelosigkeit und Seelenpein kam, als wir dies bei Grillparzer finden. Daher tritt auch bei Kleist die Tragik seines Wesens weit gewaltiger in seinen Lebensgang heraus.[88])

Das Unzureichende von Grillparzers Wesen im Kampfe mit dem Leben zeigt sich nach verschiedenen Richtungen. Manches davon ist uns schon in dem Voranstehenden vorgekommen. Betrachten wir zunächst einen Augenblick sein Verhältnis zur Geselligkeit. An den Verkehr mit Menschen knüpften sich für ihn mancherlei unbehagliche, ärgerliche Stimmungen, die für andere, weniger reizbare Naturen kaum vorhanden sind. Bei seinem Aufenthalt in Paris fürchtet er förmlich jede neue Bekanntschaft; er mag Gesellschaften nicht mitmachen, weil er „übler Laune ist und ihn derlei geniert“. Will er seine üblen Stimmungen vor andern unterdrücken, so verliert er „alle Haltung und Richtung“. Oder er gerät, nachdem er sich eine Weile recht gut im Gespräch unterhalten, in seine „gewöhnlichen Abwesenheiten, während deren er zu sprechen pflegt, ohne zu wissen,

was". Ein andermal wieder klagt er, daß er vor wohlwollenden Personen, denen er Dank schulde, in einen Zustand der Abspannung gerate, in dem er sich von einem geistigen Dunkel umgeben fühle, so daß er kaum mehr wisse, was er thue oder sage. Oder er begibt sich, um seine hypochondrischen Stimmungen loszuwerden, in lustige Gesellschaft; allein er bleibt sich, selbst während er lacht, seines marternden Seelenzustandes bewußt. „Als ich mich — so klagt er — in derlei Zerstreuung begab, schwebte mir dabei Goethe, Shakespeare, Mozart vor, alles Menschen, die das tiefe künstlerische Sinnen und Schaffen mit dem Erfrischenden einer bewegten, frohen Umgebung zu vereinigen wußten, aber quod licet Jovi —."[89])

Wenige Jahre vor seinem Tode äußerte Grillparzer im Gespräche mit Frau von Littrow, daß ihm die Hingebung fehle, und daß er sich in die anderen nicht zu schicken verstehe.[90]) In der That brachte ihn seine feinentwickelte und gleichsam schallose Individualität vor allem in den beiden hier angedeuteten Beziehungen in ein Mißverhältnis zur Geselligkeit. Er war einerseits so schamhaft, daß er es nicht über sich gewann, mit seinen Gefühlen hingebungsvoll herauszutreten. Und anderseits wurde sein Ich von ihm so verzärtelt, daß er gar häufig, nur um sich nicht in andere schicken zu müssen, sich in eigensinniger und zuweilen geradezu unkluger Weise[91]) von den Menschen abschloß.

Denselben Mangel an geschickter Beherrschung der Wirklichkeit zeigen seine Liebesverhältnisse. Von einem Dichter, der das plötzliche Aufflammen der Liebe, den Rausch, die Wiedergeburt, die Entrücktheit der Liebenden in so zahlreichen Gestalten und stets mit Meisterschaft geschildert hat, wird man von vornherein vermuten dürfen, daß sein eigenes Leben hierin mannigfache Erfahrungen aufzuweisen haben werde. In wie hohem Grade dies bei Grillparzer der Fall war, wurde erst nach seinem Tode besonders durch das Grillparzer-Album und durch die von

Laube mitgeteilten Tagebücher bekannt. Das Leben des Junggesellen weist eine Reihe heißer, zum Teil sehr gewagter Liebesleidenschaften auf, die ihm weit mehr unglückliche als glückliche Stunden bereiteten. Doch wird man ihren lähmenden und ablenkenden Einfluß auf seine Dichterkraft nicht überschätzen dürfen; aus Grillparzers eigenen Andeutungen erhellt, wie beflügelnd und befruchtend die Gestalten der geliebten Frauen auf sein dichterisches Schaffen eingewirkt haben. Indessen ist es nicht meine Aufgabe, diese Einflüsse darzustellen; hier sollen von der höchst anziehenden Seite, die in Grillparzers Wesen seine Liebesverhältnisse bilden, nur einige Punkte hervorgehoben werden.

Grillparzer gibt uns durch seine eigenen Worte den besten Aufschluß über die Ursachen seines Wankelmutes und seiner zerissenen Gemütszustände in allen Herzenssachen. Zunächst sieht er in dem Bild der Geliebten das Ideal seiner Phantasie erfüllt und ist über diese Übereinstimmung entzückt. Bald jedoch entdeckt er eine kleine Abweichung; der geliebte Gegenstand paßt nicht mehr haarscharf in die Umrisse, die der Dichter mit seiner Phantasie gezogen hat; es erfolgt unvermittelt eine heftige Abstoßung, und mit der Liebe ist es für immer vorbei. Nach eigenem Geständnis aus dem Jahre 1826 hat er hierdurch drei weibliche Wesen unglücklich gemacht.[92]) In einem Gedicht („Incubus“) glaubt er sich von einem finstern Geist besessen, der ihm an der Geliebten tückischer Weise allerlei Mängel vortäusche: lache sie, so nenne sein Incubus sie leichtfertig, weine sie, so verdächtige er sie als schuldvoll; ihr Sprechen verzerre sich ihm durch jenen bösen Geist zur Heuchelei, ihr Schweigen zum Verbergen ihrer Treulosigkeit. Und in einem andern Gedicht („Der Bann“) sagt er, daß sein Dämon Phantasie ihn, wenn er im Streben nach Glück das Schönste gefaßt zu haben glaube, in jedem Reiz Mängel sehen lasse.

Zu dieser verderblichen Sucht, Mängel aufzufinden, gesellt sich nun noch ein anderer unheilvoller Zug. Er fühlte sich vor-

wiegend zu Frauen und Mädchen von entschiedenen Charakterzügen, von abgeschlossenem, sprödem Wesen hingezogen. Hier glaubte er für seine psychologisch forschende, „stoffumbildende" Dichterphantasie die meiste Nahrung zu finden. Allein seinem Herzen und Leben schlugen solche Verbindungen zum Unglück aus. Denn eine Zusammenschmelzung von zwei abgeschlossenen, ganzen Individualitäten ist schwierig, wo nicht unmöglich. Ganz besonders verhielt es sich so in dem langjährigen Verhältnis zu Katharina Fröhlich. Einige hierauf sich beziehende Strophen des Gedichtes „Jugenderinnerungen im Grünen" mögen hier eine Stelle finden:

In Glutumfassen stürzten wir zusammen,
Ein jeder Schlag gab Funken und gab Licht;
Doch unzerstörbar fanden uns die Flammen,
Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht.

Denn Hälften kann man aneinander passen,
Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz;
Sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen,
Doch allzu fest geschlungen war der Kranz.

So standen beide, suchten sich zu einen,
Das andre aufzunehmen ganz in sich,
Doch all umsonst, trotz Ringen, Stürmen, Weinen,
Sie blieb ein Weib, und ich war immer: ich! —

Ja, bis zum Grimme ward erhöht das Mühen,
Gesucht im Einzeln, was im Ganzen lag,
Kein Fehler ward, kein Wort ward mehr verziehen,
Und neues Quälen brachte jeder Tag.

So wird auch für seine Herzensangelegenheiten der Umstand verhängnisvoll, daß sich bei ihm mit leidenschaftlicher, hochgestimmter Glut ein bis zur Schwächlichkeit überfeines Stimmungsleben verbindet. Mit grübelnder, mißtrauischer Auf-

merksamkeit betrachtet er die Geliebte, und hat irgend etwas an ihr sein Mißfallen erregt, so weiß sich gegenüber dieser Entdeckung seine Liebe nicht zu behaupten, sondern sie wird rettungslos aus allen Himmeln herabgerissen. Dazu kommt noch, daß ihn die Vertiefung in Dichtung und dichterische Ideale in Herzensangelegenheiten mit höchsten Ansprüchen erfüllt und ihn beim Bemerken von Mängeln leicht und tief verletzbar macht; wie er denn auch bei der Wahl des geliebten Wesens sich, nach eigenem Geständnis,[93]) viel zu sehr von künstlerischen Gesichtspunkten leiten läßt. Überhaupt wird man zu beachten haben, daß die hochgespannte, hingebungsvolle Beschäftigung mit der Kunst die Reizbarkeit seines Wesens und somit die Zwiespältigkeit desselben gegenüber dem Leben nicht wenig erhöhte. Man kann sonach ermessen, wie sehr Grillparzer die Sappho aus seinem Innern herausgearbeitet haben mag (vgl. S. 48 f.).

Soll ich das Mißverhältnis Grillparzers zu Leben und Wirklichkeit nach allen wichtigen Seiten zur Sprache bringen, so muß ich noch seine Stellung zu Deutschland und zu Österreich wenigstens flüchtig ins Auge fassen. Ich kann hierbei von seiner Stellung zum Publikum überhaupt absehen, da hievon schon oben (S. 102 f.) die Rede war.

Liest man Grillparzers Urteile über die Dichtung, Philosophie und die sonstigen Bestrebungen und Zustände in Deutschland, so empfängt man in immer stärkerem Maße den Eindruck, daß mißlauniges Mäkeln und Nörgeln daran stark mitbeteiligt war. Nimmt man Goethe, Schiller und etwa noch Uhland aus, so gibt es in dem damaligen Deutschland kaum einen Namen, der ihm nicht zu vorwiegendem Tadeln Anlaß böte. Fast jede Seite an dem damaligen Geistesleben der Deutschen verstimmt ihn, reizt ihn, macht ihn ärgerlich und böse. Besonders die mündlichen Äußerungen, die uns Foglar von ihm berichtet, geben uns eine Vorstellung, wie er in seinen Gesprächen immer und immer wieder mit Ärger und Tadel auf die Deut-

schen zurückkam. Wenn man alle seine tadelnden Urteile über die Deutschen zusammenstellte, so würde man sehen, daß es nicht viele Fehler auf geistigem Gebiete gibt, die nicht das eine oder andere Mal von ihm den Deutschen zugeschrieben worden wären. Den Deutschen fehlt der Geschmack, der Kunstsinn. Ihr Nationalfehler ist „das Schwanken und Tappen in der Kunst." Dann wieder sieht er in ihnen teils Phantasten, teils Pedanten. Bald tadelt er an ihnen den Hang zum Romantischen, das Bedürfnis nach einem „unbestimmten, endlosen Vibrieren", bald wieder das Gegenteil: die rücksichtslose, vor nichts Halt machende Kritik ihrer Philosophie. Die Deutschen haben die Dichtung durch die Philosophie und Ästhetik, durch Reflexion und Tendenz verdorben; sie lassen die Phantasie zu leicht bildlos werden und verlieren in ihrem Streben nach scharfen Begriffen den Takt für die Zufälligkeiten des Lebendigen. Sie gelten ihm als lächerlich in ihren Bemühungen um nationales Wesen, in ihrem Bestreben, den Zeitgeist zu verstehen und ihm auf die Litteratur Einfluß zu gestatten. Und dazu besitzen die Deutschen noch gar wenig Selbsterkenntnis, sie täuschen und lügen sich über alle ihre Mängel hinweg.[94])

Es wäre nun thöricht, zu glauben, daß seine tadelnden und absprechenden Urteile über Deutschland durchaus oder auch nur hauptsächlich daraus entstanden seien, daß seine Stellung zu Deutschland ebenfalls zu den Verhältnissen gehört, mit denen er infolge jener überfeinen, schwächlichen Gemütsbeschaffenheit nicht fertig zu werden im stande war. Vielmehr kann es nicht zweifelhaft sein, daß zwischen Grillparzer und den herrschenden Strömungen in Deutschland nun einmal thatsächlich ein so durchgreifender Gegensatz bestand, daß, wenn er über die Deutschen seiner Zeit urteilte, hierbei notwendigerweise das Ablehnen und Bekämpfen weitaus vorwiegen mußte. Allein ein mehr in sich befestigter Charakter würde sich bei dem Vorhandensein desselben thatsächlichen Gegensatzes dennoch in seinen Urteilen ganz anders

verhalten haben; auch dann, wenn wir bei ihm eine Verkennung ähnlicher Art, wie Grillparzer sie in Deutschland zu erfahren hatte, als mitwirkendes Motiv voraussetzen. Ein solcher Charakter würde die Gegnerschaft vielleicht so zum Ausdruck gebracht haben, daß dem Tadel doch auch Lob, dem Verwerfen Anerkennung beigemischt gewesen wäre, oder daß sich in allem Bekämpfen und Absprechen doch eine klare, mutige Stimmung, ein freier, stolz auf sich beruhender Sinn gezeigt hätte. Grillparzer nun eben legt in seiner Beurteilung der Deutschen weder jene Gerechtigkeit, noch diese Sicherheit und Größe an den Tag. Wohl hat er mit seinem scharfen Auge und kühlen Verstande an den damaligen Größen und gepriesenen Zeitrichtungen in Deutschland manchen Mangel treffend aufgezeigt und vieles, dem fast alle seine Zeitgenossen jubelnden Beifall schenkten, mit weiterschauendem Blick als vorübergehend und verkehrt bezeichnet. Allein aus seinen Bemerkungen spricht zumeist Ärger, üble Laune; ja es mengt sich etwas von Lust am Bemängeln und Herabmindern bei, man spürt eine gewisse Neigung, sich an diesen unangenehmen, unleidlichen Deutschen zu reiben. Es fehlt die Freude am Anerkennen des Guten und Tüchtigen, wie denn Grillparzer überhaupt, hierin das volle Gegenteil von Goethe, nur sehr wenig von der Freudigkeit des Zustimmens und Anerkennens besaß. Goethe wies überall, auch an dem ihm wenig Verwandten, ja Entgegengesetzten, gerne auf das Tüchtige und Verwertbare hin; diese Stärke der Bejahung und Aneignung fehlte Grillparzer durchaus. Bezeichnend ist nach dieser Seite hin folgendes Epigramm:

Da die Deutschen noch bescheiden nach alter Weise,
Sagte ich gern ein Wort zu ihrem Preise;
Nun aber, da sie sich selber loben,
Fühl ich mich fürder der Müh enthoben.

Jetzt wird man es nicht mehr übertrieben finden, wenn ich sage, daß auch in dem Verhältnis zum geistigen Leben in

Deutschland das unfreie, überempfindliche Wesen Grillparzers zu Tage kommt. Er fühlte, daß er sich zu dem deutschen Geist in ein entschiedenes Verhältnis setzen müsse; ebenso war ihm klar, daß es hochbedeutende Geisteskräfte seien, die sich in Deutschland regten; zugleich aber wußte er, daß er mit seiner ganzen Eigenart dazu bestimmt sei, sich in gänzlich abweichenden Bahnen zu bewegen. Dazu kam noch, daß er sehnsüchtig wünschte, in Deutschland Beifall zu finden, daß er diesen aber nur spärlich fand und immer weniger hoffen durfte, ihn zu finden. Er befand sich auf diese Weise als Beurteiler Deutschlands zweifellos in einer schwierigen Lage. Dieser Lage eben nun war er nicht gewachsen; er vermochte sich Deutschland gegenüber innerlich nicht frei zu fühlen, er spürte Deutschland wie einen lästigen Druck und so wurde er bitter und kratzig. Selbst der schimpfende, maßlos dreinfahrende Zorn Schopenhauers liegt dem Zustande innerer Befreiung um einen bedeutenden Schritt näher als diese — um mit Laube zu sprechen [95]) — „raunzige" Art Grillparzers.

Übrigens stoßen wir in seinem Verhältnis zu Deutschland auch auf seine Ungeschicklichkeit in praktischen Dingen. Er lehnte wiederholt den Antrag des Buchhändlers F. A. Brockhaus ab, seine Werke in Verlag zu nehmen, und blieb bei seinem unthätigen österreichischen Verleger. Seine Dichtungen wären in Deutschland weit bekannter geworden, wenn er auf jenen Antrag eingegangen wäre. Hierher gehört auch, daß er seine Gedichte immer nur österreichischen Zeitschriften zur Veröffentlichung überließ, und daß er keine Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltete. [96])
Und wie er in Weimar die unschätzbare Gelegenheit, Goethen näher zu treten, nicht ausnutzte, so verstand er es überhaupt nicht, litterarische Beziehungen, die ihm in Deutschland hätten vorteilhaft sein können, anzuknüpfen. Sicherlich tritt in diesem Verschmähen auch der erlaubten Klugheit seine reine, selbstlose Gesinnung und insbesondere sein keusches Verhältnis zur Dicht-

kunst zu Tage; allein zugleich liegt in seinem Verhalten doch auch eine Vernachlässigung der Pflichten gegen sich selbst.

Was nun schließlich sein Verhältnis zu Österreich anlangt, so kommen dabei zwei entgegengesetzte Richtungen in seinem Gemüte in Betracht. Auf der einen Seite war er von einem wahrhaft zärtlichen Heimats- und Vaterlandsgefühl erfüllt. Ich will die schönen Worte Kuhs hersetzen: „Von dem Geburtshause Grillparzers auf dem Bauernmarkt angefangen, an der Brigittenau und den Praterauen vorüber, bis zu den breitgestreckten Thälern, zu den Wäldern und Weingeländen an der Donau, ist ihm der Mutterboden lieb und wert, ist ihm die Heimat ein unaussprechlich Süßes und Trauliches, bedeutungsvoller als irgend eine Gunst und Wohlthat, die aus der rein persönlichen Quelle fließt.“ [97]) Und nicht bloß zu dem Heimatboden, sondern auch zu seinem politischen Vaterland ist er von weichmütiger Liebe beseelt. Auf der andern Seite aber hat er die lebhafteste Empfindung für das Unwürdige der Geistesknechtung in dem Metternichschen Österreich; auch abgesehen von allen persönlichen schlimmen Erfahrungen wird er von dem engen Bureaukratismus und der kurzsichtigen Polizeiwirtschaft angewidert. Und auch seine geliebten Wiener stimmen ihn durch ihr schlendrianmäßiges Gehenlassen und ihre ideenlose Wohllebigkeit zu schwerer Bekümmernis. [98]) Es wäre nun seine Aufgabe gewesen, in dem Widerstreit dieser beiden Richtungen seines Gefühlslebens eine feste, männliche Haltung zu gewinnen. Auf verschiedene Weise wäre dies möglich gewesen: entweder durch kühle, objektive Betrachtung oder durch zorniges Losfahren und Schelten oder durch satirischen Witz. Zu keiner dieser drei Haltungsweisen besaß Grillparzer die nötige Kraft. So legte sich das Leid über die Zustände seines Vaterlandes wie eine unzerlegte, undurchsichtige Masse über sein Gemüt; er empfand es als einen dumpfen innern Druck, unter dessen Einfluß sein Heimatsgefühl „den Charakter des Kränklichen und Verschüchterten“ [99])

annahm. Und zugleich wurde durch jenen Druck der Ärger, dieser kleinliche Affekt, durch den man sich selber zuwider wird, genährt, und nicht zum wenigsten der Ärger über Deutschland, das besser als Österreich daran war.

Besonders bezeichnend ist die Art, wie er die Revolution von 1848 beurteilt. Es fehlt nicht an Klagen Grillparzers über den „schändlichen Geistesdruck und die Erniedrigung des Nebenmenschen" in seinem Vaterlande. „Der Despotismus — so ruft er aus — hat mein Leben, wenigstens mein litterarisches, zerstört". Er findet die vormärzlichen Zustände „unleidlich, nichtswürdig", und er gibt unbedenklich zu, daß der Mensch Hand anlegen solle, um solche Zustände zu verbessern.[100]) Hiernach sollte man vermuten, Grillparzer werde den Ereignissen des Revolutionsjahres, wenn auch nicht ohne Einschränkung, so doch in ihren allgemeinsten Zielen freudig zugestimmt haben, wie dies damals alle freieren Geister in Österreich thaten. Statt dessen treffen wir auch hier wieder auf mißlauniges Kritteln und Nörgeln. Besonders tritt dies in einem Aufsatz hervor, in dem Grillparzer seine Erinnerungen aus dem Revolutionsjahre niedergelegt hat.[101]) Es zeigt sich in diesem Aufsatz ein wahres Bemühen, die Revolution auf niedrige und oberflächliche Triebfedern zurückzuführen und die Vorgänge, aus denen sie entsprang, als lächerlich und kindisch erscheinen zu lassen. Man weiß aber kaum mehr, was man sagen soll, wenn man liest, daß es nach Grillparzers Meinung das Richtige gewesen wäre, wenn man sich in Österreich auf „ruhiges Abwarten" verlegt hätte, bis vielleicht durch die Revolution in Preußen Österreich auf eine völlig gefahrlose Weise in die Bahn bescheidener Reformen geleitet worden wäre. Also Schlendrian und Nichtswürdigkeit sollten auf unbestimmte Zeit verlängert werden! Statt erlöst aufzuatmen, weil nun endlich ein jugendlicher Freiheitshauch durch Österreich brause, bedenkt er die Freiheitsbewegung mit epigrammatischen Nadelstichen, indem er z. B. dichtet:

Der Freiheitsdrang, der uns kam über Nacht,
Wird, fürcht' ich, wenig leisten.
Wißt ihr, was mir ihn verdächtig macht? —
Die Lumpe ergreift er am meisten.

Grillparzer mag mit dem Inhalt dieses Epigramms bis zu einem gewissen Grade richtig gesehen haben, wie denn überhaupt sein von Enthusiasmus nicht verblendetes Auge gar viele faule und lächerliche Seiten an jenen Bestrebungen besser erkannt hat als jene, die sich von der Bewegung mitreißen ließen. Allein bei ihm steigert sich die nüchterne Kühle der Betrachtung bis zu kleinlicher Tadelsucht, bis zu mürrischem Absprechen und Sichfernhalten. Aus dieser Beurteilung der Revolution spricht „die Hypochondrie eines verdrossenen Mannes, welchen seine böse Stunde überfällt.“ [102]) Wesentlich mitbeteiligt aber an dieser Verdrossenheit seines Urteils ist, wie er selbst andeutet, die „kindische“ Liebe für sein Österreich, das er um keinen Preis in eine Gefahr gestürzt sehen wollte. [103])

Jetzt wird die tragische Grundlage in Grillparzers Wesen und die Reihe ihrer verschiedenen Äußerungen hinreichend dargestellt sein. Grillparzer ist hiernach einer der merkwürdigsten und bedeutsamsten Vertreter der Tragik des Künstlertums (vgl. S. 43 f.). Nur durch die feine Reizbarkeit seiner Phantasie und die hochentwickelte Innenlebendigkeit seines Wesens wurde es ihm möglich, in der Dichtung das zu leisten, was er geleistet hat, und das zu sein, was seine bedeutungsvolle Eigenart in der Geschichte des deutschen Dramas ausmacht. Eben jene geistigen Bedingungen aber waren es auch, die ihn zu Leben, Schicksal, Umgebung, ja sogar zu seinem eigenen dichterischen Schaffen in schwächlichen Zwiespalt setzten. So mußte er sein hohes dichterisches Können und Leisten schwer bezahlen: all die Schwächen und Schmerzen, an denen er sein Leben lang gelitten, sind die Buße für die außergewöhnliche und überragende, darum aber auch einseitige Ausgestaltung des Menschlichen, die er in

seinem Künstlertum zur Darstellung gebracht hat. Seine künstlerische Größe hat vermöge der in ihr liegenden menschlichen Einseitigkeit Zwiespalt und Unglück zu ihrer Kehrseite. So bringt Grillparzers Wesen jene furchtbare, aber wesentliche Seite an der tieferen Bedeutung des menschlichen Daseins zum Ausdruck, die man als die Tragik des Menschenschicksals bezeichnen darf.

Eine andere Frage ist es, inwieweit die tragische Anlage Grillparzers durch äußere Umstände begünstigt worden sei. Hierbei müßten vor allem die Zustände des damaligen Österreich und die Schicksale in seiner Beamtenlaufbahn zur Sprache kommen. Doch liegt es meinem Gegenstand zu ferne, auf die äußeren Bedingungen von Grillparzers Entwicklung einzugehen. Auch ist diese Frage schon von manchen Seiten, besonders von Kuh und von Scherer, gründlich behandelt worden.[104])

---

15. Grillparzers Abneigung gegen das Geschichtliche, Allgemeine und Logische.

Was ich unter dieser Überschrift geben will, sollen nur wenige Andeutungen über eine Geistesrichtung Grillparzers sein, die, wenn sie auch mit seinen tragischen Schöpfungen nicht in derselben zentralen Beziehung steht wie die soeben auseinandergesetzte Zwiespältigkeit seiner Natur, doch immerhin einen engen Zusammenhang mit ihnen aufzuweisen hat. Auch ist diese Geistesrichtung darum von Interesse, weil sie uns an dem Dichter eine Verwandtschaft mit jener großen besonders durch Schopenhauer und seine Geistesverwandten vertretenen Strömung zeigt, die sich gegen die historisierenden und rationalisierenden Bestrebungen unserer Zeit mit schroffer Einseitigkeit richtet.

Ich kann an Grillparzers Stellung zu der Freiheitsbewegung von 1848 anknüpfen. In dem Gedicht „Der Reichs-

tag" heißt es, daß das längst Vorhandene, ähnlich wie die Körperwelt, schon durch seinen Bestand ein Segen sei, und daß die Revolution Recht hätte, wenn es ein Volk gäbe,

Selbsthorchend auf der Ordnung leise Klänge.

Wir hören hier Grillparzer nach jenem Ideal urteilen, das er seinem Rudolf im Bruderzwist geliehen hat, der den Staat in Nachahmung des weisen und leisen Ganges der ewigen Natur lenken möchte (vgl. S. 51 f.). Die Geschichte ist unserm Dichter zu roh und gewaltthätig; er sieht in ihr Mächte entfesselt, die rücksichtslos das Alte wegfegen und an Stelle der Ordnung wüste Unordnung setzen. Er hat kein Verständnis für den Hegelschen Gedanken, daß aller Fortschritt des Menschengeistes sich aus dem harten Kampf einseitiger, ja oft verzerrter Gegensätze herausarbeiten müsse.

Doch noch aus andern Gründen hat er keine hohe Meinung von der Geschichte. Nihil novi in mundo: oder genauer: „das Alte unter immer neuen Umständen": dies ist ihm der ewige Gang der Welt. Die Verwandtschaft mit Schopenhauers Stellung zur Geschichte springt in die Augen. Wie Schopenhauer hält er es für einen Wahn, die Geschichte als eine notwendig fortschrittliche Bewegung, als eine stufenweise Entwicklung zu Freiheit und Vernunft anzusehen. Kaum spricht er über etwas andres so verächtlich und aus dem Gefühl des Ekels heraus als über den Glauben an die Fortschritte unseres Jahrhunderts und an das Heilbringende des sogenannten Zeitgeistes. Den Zeitideen stellt er die Forderung entgegen, daß das Individuum vielmehr selbst Ideen haben solle.

Die Zeitideen werden sich da am vollsten drängen,
Wo keine eignen ihnen den Platz beengen.

Grillparzer geht, wie so oft, auch hier ins Einseitige. So sehr er gegenüber den gläubigen Fortschrittsphilistern und kurzsichtigen Gegenwartsoptimisten im Recht ist, so Unrecht hat er, hiermit die innere Notwendigkeit von Vernunft und Fortschritt

in der Entwicklung des Menschengeistes überhaupt abzulehnen. Doch dies zu verfolgen, ist hier nicht die Aufgabe; hier gilt es nur, festzustellen, daß die Geschichte, auf diese Weise der Vernunft und Ideen entkleidet, begreiflicherweise für Grillparzer kein hervorragendes Interesse darbot.

Hierzu gesellt sich nun noch etwas anderes, um ihn gegen die Geschichte noch ablehnender zu stimmen: seine Abneigung gegen das Allgemeine, Gattungsmäßige, Begriffliche. Er ist in jeder Hinsicht ausgesprochenster Individualist. Ähnlich wie Goethen steht ihm als höchstes Ideal die abgeschlossene, bestimmt ausgeprägte, wohlausgebaute Individualität vor Augen. Es scheint ihm, daß, wenn man den Menschen vom Standpunkt der Geschichte betrachtet, die Gefahr naheliegt, das Individuelle zu verkürzen, in allgemeine Beziehungen aufzulösen, die „Separatnotwendigkeit" des Einzelnen der geschichtlichen Notwendigkeit zu Liebe abzuschwächen. So ist ihm auch „der Kultus der Nationen und der Gattung" im Innersten zuwider und gilt ihm als Zerrbild des Fortschritts, und wenn er (ähnlich wie Kant und Schopenhauer) den Staat nur als Anstalt zum Schutz und zur Sicherung der Rechte auffaßt und die Sorge für das geistige Leben, die positive Teilnahme an der Kulturarbeit als ein Gebiet betrachtet, das den Staat nichts angehe, so hängt dies gleichfalls mit seiner Besorgnis zusammen, daß das Individuelle durch die Einförmigkeit und Leblosigkeit des Allgemeinen geschädigt werde.

Der Individualismus Grillparzers ist ein Gegenstand, über den sich wegen seiner weiten Zusammenhänge und Verzweigungen sehr viel sagen ließe. Um indessen nicht allzuweit abzuschweifen, will ich nur wenige Äußerungen dieser seiner Geistesrichtung noch andeuten. Wenn Grillparzer über die Litteraturgeschichte absprechend und wegwerfend urteilt, so hat dies mancherlei Gründe. Einer derselben aber liegt ohne Zweifel in der Befürchtung, daß die Dichter und Dichtungen durch geschicht-

liches Herleiten und Erklären in ihrer individuellen Selbständigkeit und Eigenart geschädigt würden. Jede bedeutende dichterische Individualität erscheint ihm wie ein auf sich Beruhendes, für sich Bestehendes; die großen Dichter heben wie mit einem Ruck die Dichtung auf eine bis dahin nicht geahnte Höhe. Tritt nun die Litteraturgeschichte an die Dichter heran, so bemüht sie sich, „die aufeinanderfolgenden Erscheinungen der Litteratur mit Notwendigkeit auseinander abzuleiten“ und die Fortschritte im Künstlerischen von den „Weltbegebenheiten“ abhängig zu machen. So werden die in jeder bestimmten dichterischen Individualität wirkenden und nur ihr gehörenden Kräfte — und in ihnen liegt der Urquell der Schöpfungen — übersehen; indem gezeigt wird, daß „alles, was kommt, so kommen mußte“, wird „der Willkür, der Stimmung, dem Genie, der Laune“ kein Spielraum gelassen. Kurz, Grillparzer sieht in der Litteraturgeschichte die Gefahr, daß die Individualitäten der Dichter in die allgemeinen Strömungen und Kräfte der Kultur und Geschichte aufgelöst werden. So erscheint es ihm denn auch als bedenklich, daß der Dichter durch das Kennenlernen der dichterischen Leistungen aller möglichen anderen Zeiten und Völker seinen Gesichtskreis ins Unermeßliche erweitere; denn dadurch werde „die innere Konzentration“ immer schwieriger und das Empfinden immer abstrakter. Es ist begreiflich, daß Grillparzer besonders Gervinus nur mit innerstem Widerwillen lesen konnte.

Auch seine Abneigung gegen das Volkslied und die Volksdichtung überhaupt hat wenigstens teilweise ihre Ursache in dem Individualismus des Dichters. Was soll — so fragt er sich — die unterschiedslose Masse, der allgemeine Brei des Volks in der Dichtung leisten können, da doch zum Dichten vor allem Talent und innere Konzentration gehören? Ich will es indessen dem Leser überlassen, dem Individualismus Grillparzers weiter nachzugehen. Ohnehin gewähren seine Studien über Litteratur, Ästhetik und dgl. — und sie würden dabei in erster Linie in

Betracht kommen — einen großen Genuß. Erst durch die Veröffentlichung derselben aus dem Nachlasse des Dichters wurde es klar, welch ein reges, ausgebreitetes und kritisch geordnetes Gedankenleben er geführt habe. Seine „Studien" zeigen, bei aller Einseitigkeit, einen ungewöhnlich klaren und unbestochenen Verstand, ein Reflektieren, das auf die Hauptsachen losdringt und von Selbsttäuschungen nicht gefangen wird. Vor allem aber ist an ihnen die Selbständigkeit anziehend, mit der Grillparzer seine Wege sucht und findet, und die der Fassung seiner Gedanken eine gewisse Herbheit verleiht.[105])

Jetzt werden mehrere Züge, die uns an den Dramen Grillparzers entgegengetreten sind, in engen Zusammenhang mit seiner ganzen Denk- und Sinnesweise gerückt sein. Wir erinnern uns daran, daß Grillparzer im Ottokar und in den Argonauten eine gewisse Scheu zeigt, seine Personen aus dem Zusammenhang mit Volk und Zeit heraus handeln zu lassen (S. 34); diese Abneigung gegen die dramatische Verwertung des großen Gehaltes der Geschichte fanden wir dann auch durch den Gegenstand des Bruderzwistes bestätigt (S. 55 f.). Wir vergegenwärtigen uns ferner, daß, abgesehen vom Ottokar, staatliche Interessen und geschichtliche Aufgaben nirgends in Grillparzers Dramen den Schwerpunkt bilden (vgl. S. 15). Auch im treuen Diener und im Bruderzwist kann nur von einem Hineinspielen dieser harten Mächte in die tragischen Konflikte die Rede sein. Ich möchte zwar nicht mit Scherer sagen, daß Grillparzer auf das enge Gebiet der Tugenden und Ideale beschränkt gewesen sei, die Haus und Familie, Eltern-, Gatten- und Geschwisterliebe betreffen; denn er rückt seine tragischen Verwicklungen unter allgemein-menschliche Gesichtspunkte weitester und prinzipiellster Art. Allein darin hat Scherer Recht, daß ihm „die männlichsten Seiten der männlichen Natur, die edelsten und höchsten Formen der Männlichkeit" unzugänglich blieben.[106])

Alle diese Züge in Grillparzers Dichtungen hören jetzt

für uns auf, vereinzelte Erscheinungen zu sein. In ihnen allen sehen wir vielmehr dieselbe Abneigung gegen Geschichte und geschichtliche Behandlung, dieselbe Hervorhebung des von der Geschichte losgelösten Individuellen zum Vorschein kommen, die wir soeben auch in den Ansichten und Urteilen des Dichters gefunden haben. Und wie uns in diesen Grillparzers Individualismus auch im Verhältnis zum Allgemeinen und Gattungsmäßigen zu Tage getreten ist, so hat sich uns auch in dem Stil seiner Dramen vor allem ein Ausgehen auf individuelle Ausprägung der Gestalten und Handlungen gezeigt. Es ist keine zufällige Übereinstimmung, daß derselbe Dichter, der theoretisch allen Bestrebungen abhold war, die ihm auf eine Auflösung des Individuellen ins Allgemeine hinauszulaufen schienen, auch in der künstlerischen Ausführung seiner Gestalten auf individuelle Dichtheit und Abgeschlossenheit — man kann beinahe sagen — von Stück zu Stück ein immer stärkeres Gewicht legte.

Mit Grillparzers Abneigung gegen das Allgemeine hängt sein Widerwille gegen das Logische eng zusammen. Anschauung und Individualität gingen ihm über alles. Das Logische dagegen bewegt sich in Begriffen, Begriffe aber sind der Anschauung entrückt, sie sind dünne allgemeine Fäden, sie entbehren der Farbe und des Lebens. Zudem schreitet das Logische in starrer Notwendigkeit einher, es läßt dem Belieben, dem Einfall, dem Individuellen keinen Spielraum. In dem allen lag für Grillparzer Grund genug, um sich gegen das Logische wie gegen etwas Widriges zu sperren und abzuschließen. Auch hiermit bin ich auf einen Gegenstand gestoßen, der einer ausführlichen Auseinandersetzung wert wäre. Doch muß ich mich auch hier, auf einige Andeutungen beschränken.

Wie in seinen Urteilen über die Geschichte und das Allgemeine, so geht Grillparzer auch in seiner Stellung zum Logischen oft ins Einseitige und wird ihm nicht gerecht; in anderer Hinsicht jedoch trifft er das Richtige, und zwar nicht selten in rühm-

lichem Gegensatz zu der Überschätzung des Logischen in der Gegenwart. Überhaupt kann man sich auf Grillparzer in manchen Dingen als auf einen Denker berufen, der von den Zeiteinflüssen unverblendet geblieben ist und seine Zeit auch in ihren Mängeln und Schranken nüchtern durchschaut hat.

Wenn Grillparzer sich von der Richtung des deutschen Geistes seiner Zeit verstimmt abwandte, so war nicht zum wenigsten die Thatsache daran schuld, daß Hegel immer mehr einer der Führer des deutschen Geistes wurde. Der Hegelsche Panlogismus, dieses restlose Begreifen und Durchsichtigmachen der Welt, erschien ihm als äußerste Überhebung und Selbstverkennung des menschlichen Geistes. Er erblickte in der Welt, wohin er auch sehen mochte, eine Fülle von Wundern und Rätseln; in seiner Stellung zur Welt bildete das einfache Hinnehmen und Verehren der großen Grundzüge und Urthatsachen des Weltbildes einen wichtigen Bestandteil. Sehr schön drückt sich dies in dem Sinnspruch aus:

Weil die Welt ein Wunder ist,
Gibt's eine Poesie;
Was ihr nach seinen Gründen wißt,
Reicht an ein Dasein nie.

Und eine Reihe von Gedanken ästhetischen Inhalts bricht er bezeichnender Weise mit den Worten ab: „Ich weiß wohl, daß das alles dummes Zeug ist; aber die Welt würde in diesem Augenblick zusammenbrechen, wenn ihre Verbindungen solche wären, die wir einsehen könnten.“[107])

Gegen keine Wissenschaft ist Grillparzer so ungerecht wie gegen die Ästhetik. Hier tritt der rationalisierende Verstand unmittelbar an das Schöne und die Kunst heran, er will die Geheimnisse dieser von allem Logischen so grundverschiedenen Welt dennoch der Logik unterwerfen. Grillparzer hält der Ästhetik vor, daß sie mit ihrem Suchen nach Gründen doch immer auf der Oberfläche der Kunst bleibe, daß sie mit ihren

„dürftigen Begriffsbestimmungen“ auch nicht entfernt an die „wunderbaren und unerklärlichen Erscheinungen des Gemütes“ heranreiche, daß mit allen ästhetischen Abgrenzungen und Gesetzesaufstellungen für die Kunst nichts herauskomme, ja viel eher Schade erwachse und dgl. Freilich bleibt er sich nicht konsequent: das eine Mal sucht er die Ästhetik durch den Hinweis darauf in ein ungünstiges Licht zu setzen, daß die richtigen ästhetischen Theorien wenig nützen, dagegen von der schlechten Ästhetik ein ungeheurer Schade ausgehe, während er ein andres Mal seiner Geringschätzung gegen die Ästhetik durch die Bemerkung Ausdruck gibt, daß das „ästhetische Gefasel“ falscher Theorien gegenüber der „überwältigenden Macht der Produktion“ unwirksam bleibe.

Ebensowenig wird er der Bedeutung gerecht, welche die Ideen und Gedanken für die Kunst und insbesondere für die Dichtung haben. An vielen Stellen läßt er sich über dieses Verhältnis in treffender Weise aus; z. B. wenn er sagt: „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern.“ Doch überwiegt die Angst vor der dichterischen Verarbeitung von Ideen und Gedanken. Er wird nicht müde, von dem üblen Einfluß zu reden, den die Ideen auf die Dichtung ausgeübt haben, wogegen er sich der Einsicht förmlich verschließt, daß die Dichtung den Ideengehalt ihrer Zeit in sich aufnehmen und überhaupt beherrschende Ideen zu ihrem Mittelpunkte haben solle. So spricht er denn von der in der Dichtung zu Tage tretenden „Auffassung“ mit Geringschätzung und stellt ihr mit einseitigem Nachdruck die „Ausübung und Lebendigmachung“ gegenüber. Sein Widerwille gegen die Ideen kann so weit gehen, daß er in geistreicher Paradoxie ausruft: „Lauter Sinn, lauter Sinn! indeß die Poesie der Prosa gegenüber doch eine Art Unsinn sein sollte!“ Es ist daher auch begreiflich, daß er über die Gedankenlyrik und die Tendenzpoesie, wie sie z. B. in

dem jungen Deutschland hervortraten, schärfer urteilt, als sie es verdienen. Freilich muß man erwägen, daß gerade damals in Deutschland mit den Ideen in der Dichtung viel Unfug getrieben wurde.[108]) Mit ganz besonderer Abneigung aber spricht er sich gegen alle Bestrebungen aus, die nach seiner Überzeugung auf die Rationalisierung der Musik gerichtet sind. In den verschiedensten Wendungen bekämpft er die Ansicht, daß die Musik eine Poesie in Tönen sei und in uns Vorstellungen erwecken solle. Die Musik sei nur im stande, „dunkle Gefühle" zu erwecken; wollte sie es der Dichtung gleichthun, so würde sie „verpfuschte Poesie". So gelten ihm natürlich Berlioz und Wagner als Verderber der Musik, aber auch die letzten Schöpfungen Beethovens und die Opern Webers erscheinen ihm schon als eine bedenkliche Annäherung an das Begriffliche.[109])

Jetzt fällt auch ein neues Licht auf Grillparzers Abneigung gegen die Geschichtsforschung. Sie geht ihm ganz besonders wider seine Ansichten, insoweit sie unternimmt, überall in der Aufeinanderfolge der Perioden ein fortschreitendes Vernünftigerwerden des Menschengeistes nachzuweisen. Dieses Rationalisieren der Geschichte scheint ihm mit den Thatsachen in Widerspruch zu stehen. So ist ihm auch die Litteraturgeschichte noch aus dem besondern Grunde zuwider, weil sie alle dichterischen Schöpfungen erklären und zergliedern möchte. Doch will ich dies nicht weiter verfolgen, sondern sofort auf den Zusammenhang hinweisen, der zwischen dieser Abneigung gegen das Logische und seinen Tragödien besteht.

Zweierlei möchte ich hierbei hervorheben. Zuerst erinnern wir uns an die prophetischen Reden, die Grillparzer der Libussa im fünften Akt in den Mund legt. Ich drückte mich an einer früheren Stelle (S. 66) darüber so aus, daß aus den Worten Libussas das Mißtrauen des Dichters gegen die rationelle Organisation der Menschheit und überhaupt gegen die Bedeutung der Reflexion im Leben der Menschen deutlich hervor-

leuchte. Jetzt rückt diese Wahrnehmung in einen weiteren Zusammenhang. Wir kennen jetzt Grillparzers Abneigung gegen das Logische; in den Reden Libussas liegt nur eine besonders starke Äußerung dieser Abneigung vor. Ähnlich wie Libussa hat auch Grillparzer eine tiefwurzelnde Scheu vor dem Hellbewußten, vor den unerbittlichen und respektlosen Beweisgängen des Verstandes, vor der Einschränkung der Anschauung und des Gefühls durch das Denken. Und diese Scheu macht sich nun besonders im Hinblick auf die Kulturgeschichte geltend, in der die logischen Bethätigungen des Menschen einer fortwährenden Steigeruug entgegenzugehen drohen.

Das Zweite, woran ich erinnern möchte, ist die Vorliebe des Dichters für sagenhafte Stoffe und für Gestalten von helldunklem Bewußtsein. Sappho, das goldene Vließ, Hero, Libussa, Esther — alle diese Stücke gehören entweder gänzlich der Sage oder doch einer völlig sagenumsponnenen Zeit an. Auf der andern Seite entnimmt er der modernen Geschichte nicht einen einzigen seiner geschichtlichen Stoffe; Ottokar, der treue Diener und die Jüdin fallen in den Dämmer einer längst vergangenen Zeit; am meisten wagt er sich in dem Bruderzwist vor, der sich unmittelbar vor dem Beginn des dreißigjährigen Krieges abspielt. Nach allem in diesem Kapitel Gesagten ist die Vorliebe des Dichters für die Stoffe der Sage, wo Gefühl, Ahnung und Leidenschaft noch nicht durch den modernen Rationalismus abgeschwächt sind, so natürlich, daß es vielmehr befremdlich wäre, wenn sie sich nicht bei ihm fände. Und ebenso begreiflich ist es, daß er besonders gerne solche Gestalten schafft, in denen das scharfe Licht der Grundsätze und Begriffe noch nicht die Oberhand gewonnen hat, sondern die Gedankenwelt sich noch in unmittelbarer Einheit mit Schauen und Fühlen entwickelt. Betrachtet man Melitta, Kreusa, Erny, Hero, Libussa, Esther, so hat man Naturen vor sich, die sich nicht von der gebieterischen und harten Logik des Denkens, sondern von der weichen und

linden Hand ihrer unmittelbaren Natur leiten lassen. Das süße traumhafte Dämmerlicht, das sich über ihr Innenleben breitet, war für Grillparzer viel traulicher als das vernunftgeklärte Wollen und Handeln des echten Mannes.

Alles aber, was dieses Kapitel behandelt, steht in engem Zusammenhang mit dem im vorigen Kapitel auseinandergesetzten tragischen Mittelpunkt in Grillparzers Wesen. Wie er infolge der allzu feinen und allzu erregbaren Beschaffenheit von Gemüt und Phantasie den Mächten des Lebens nicht gewachsen war, so war auch schließlich die übergroße Weichheit seines Innern wesentlich dabei beteiligt, daß ihn die Rauheit und Härte der Geschichte und unter gewissen Bedingungen auch die Strenge und Straffheit des Logischen verletzte und abstieß. Ich sage: „unter gewissen Bedingungen". Denn Grillparzer war ja selbst ein viel zu nüchterner Denker, als daß er gegen das Logische durchgängig und überall eine Abneigung gehabt hätte. Nur in den oben angedeuteten und ähnlichen Fällen, also besonders wo er das Logische in Dichtung und Kunst eindringen sah, vermochte er es nicht zu ertragen. Sein Inneres war so eindrucksfähig, daß es ihm, wie bei dem wuchtigen Gang der Geschichte, so auch in gewissen Fällen bei der unerbittlichen Klarheit des Denkens unbehaglich zu Mute wurde.

---

16. Hero und Esther.

Die Liebe in Grillparzers Tragödien.

Das Liebesdrama von Hero und Leander ist dasjenige Stück Grillparzers, dessen Wiederaufführung im Burgtheater durch Laube (1851) den Anfang der Wiedererweckung des Dichters — zunächst freilich nur für die Wiener — bezeichnet.[110]) Mit Absicht habe ich die Betrachtung dieser Tragödie bis jetzt

aufgespart. Die Liebe ist hier mit solchem Nachdruck als eine beseligende, verklärende und erlösende Macht dargestellt, daß hierdurch der Konflikt dieses Dramas, trotzdem daß er eine zeitlich und örtlich beschränkte Besonderheit einer Standesanschauung zur Voraussetzung hat, dennoch zu typisch-menschlicher Bedeutung erhoben wird. Da nun dieser Konflikt gänzlich abseits von dem Typus liegt, der in Sappho, im Bruderzwist, in Medea, Libussa und im „Traum, ein Leben" zur Darstellung gebracht ist, so hielt ich es für das Passendste, zunächst die Betrachtungen, zu denen jene wichtigste Gruppe von Stücken Anlaß bietet, zu Ende zu führen und mich erst dann der Hero-Tragödie zuzuwenden.

„Des Meeres und der Liebe Wellen" erinnert vielfach an Sappho. Die Einfachheit im Gange der Handlung, die sich auf das für den behandelten tragischen Gegenstand Unentbehrliche beschränkt, ist dort fast in demselben Maße, wie in Sappho, vorhanden. Auch die Sprache, wiewohl gedrängter und knapper, hat etwas von jenem mitreißenden Aufschwung zu den lichten Fernen einer reineren Welt, den wir an Sappho bewundert haben (vgl. S. 40). Im ganzen wird man sagen dürfen, daß die Hero-Tragödie die schöne Mitte hält zwischen dem mehr aufs Typische gerichteten Stil der ersten Dramen und dem stark individualisierenden Stil des treuen Dieners und späterer Stücke. Etwas Ähnliches haben wir schon von der Darstellung im Ottokar und in der Libussa gesagt (S. 14 und 70). Wie im Ottokar, verbindet sich auch in unserer Tragödie das Verdichten der Gestalten durch eine Fülle kleiner, intim abgelauschter Züge mit dem Fernhalten alles Absonderlichen und Auswuchsartigen. Dazu kommt aber in der Hero eine gewisse Herbheit der Personen. Mehr als in der Sappho, aber auch mehr als im Ottokar liegt auf den Gestalten der Hero-Tragödie der Accent der keuschen und spröden Abgeschlossenheit in sich; es ist, als ob jede dieser Gestalten zu uns spräche: so bin ich, so will ich sein, und was

kümmert's euch andere, daß ich nun einmal so bin? In dieser Hinsicht kommt die Hero in die Nähe solcher Stücke, wie der treue Diener oder die Jüdin, zu stehen. Nebenbei bemerkt, sieht man, wie wenig mit Bezeichnungen, wie idealistischer oder realistischer Stil, gesagt ist, sobald man nicht in die Besonderungen und Verzweigungen dieser unbestimmten Allgemeinheiten eintritt.

Zwei Stücke vor allem interessieren uns an unserem Drama: die Gestalt der Hero und die Darstellung der Liebe. Was nun zunächst Hero betrifft, so sehen wir an ihr die schon oft bemerkte Meisterschaft des Dichters in dem Darstellen von lieblich eingeschränkten, halb unbewußt webenden, aber vielumfassenden weiblichen Gemütern von neuem bewährt. Wie mannigfaltig hat Grillparzer diesen Typus zu gestalten gewußt! Gehen wir die Reihe seiner Stücke durch, so finden wir die Vertreterinnen desselben bald als Heldinnen — wie Libussa, Hero, Esther —, bald als Personen zweiten Ranges — wie Melitta, Kreusa, Erny, Rahel. Jene besitzen neben der Harmonie und Einigkeit ihres Wesens einen darüber hinaustreibenden Drang von solcher Stärke, daß sie in einen tragischen Zwiespalt, der sie zum Mittelpunkt einer Tragödie zu machen geeignet ist, gezogen werden; bei Esther hätte dergleichen in den weiteren, ungeschrieben gebliebenen Akten hervortreten müssen. Diesen dagegen fehlt jeder tiefere innere Widerstreit; sie werden hauptsächlich durch die Verwicklung mit Personen und Ereignissen in Unruhe und Unglück gestürzt und schließlich in das Verderben der tragischen Helden mit hereingezogen. Doch den Reichtum des Dichters lernt man erst kennen, wenn man auf die individuellen Unterschiede achtet. Man halte nur die kühle, strenge Kreusa neben die übermütige, leichtfertige Rahel, oder die unsichere, schwankende Erny neben die klarsehende und entschieden handelnde Hero oder Esther, oder die kindlich plaudernde Melitta neben die weise sinnende Libussa. Man wird dann zu-

gestehen müssen, daß Grillparzer, weit entfernt, durch Wiederholung desselben allgemeinen Typus in Einförmigkeit zu verfallen, innerhalb allgemeinster Verwandtschaft eine Fülle höchst besonderer Individualitäten zu gestalten verstanden hat.

Verweilen wir einige Augenblicke bei dem Charakter Heros. Was hat nicht Grillparzer aus der anmutigen, aber doch ziemlich farblosen Hero, wie sie das hübsche kleine Epos des Musäus zeichnet, zu machen gewußt! Keinen einzigen der im folgenden angeführten Züge hat Grillparzer in seiner Quelle vorgefunden. Erstlich kenne ich keinen Charakter in seinen Dichtungen, der in so vollendeter Weise wie Hero beides in sich vereinte: das süße, träumerische Dämmern des Gemütes und die feste, klare Bestimmtheit des ganzen Wesens. Sie hat ihre entschiedenen Meinungen, ihren eigenen Willen, ihre sehr bestimmten Sympathien und Antipathien; sie kann unter Umständen sich kühl und abwehrend zeigen, ja ihren Unwillen empfindlich spüren lassen. Der klare Verstand ist so vorherrschend in ihr, daß sie, trotz ihrem frommen Herzen, für das dunkel Geheimnisvolle ihres Berufs — sie ist Priesterin im Aphroditetempel zu Sestos — zur Betrübnis ihres Oheims keinen Sinn zeigt und so auch ihre Priesterschaft mit einer der Wärme doch beigemischten Nüchternheit auffaßt. Allein diese feste Bestimmtheit hält sich doch in einem weichen, duftigen Medium. Denn die eigentliche Weise, in der sich Hero auslebt, ist das unmittelbare, grundlose Walten des Gefühls. Sie ist ein schönes Stück Natur, und eben von dieser Natur, die sie selber ist, wird sie mit stiller Hand geführt. Diese Verbindung von stark betonter Bestimmtheit und grundlos sich gehen lassendem Dahinträumen ist eine Eigentümlichkeit, in der Grillparzer auch sonst Meister ist. Man denke besonders an Libussa und Esther. Will man ihn in dieser Hinsicht mit andern Dichtern vergleichen, so wird man am meisten an Shakespearesche Mädchen, wie Cordelia oder Miranda, erinnert. Die Goetheschen Frauen und Mädchen besitzen jenen

— ich möchte fast sagen — pikanten Zug der eigenwilligen Bestimmtheit in viel geringerem Grade.

Das Naturartige in Heros Wesen kommt noch nach einer andern Seite zu Tage. Sie lebt nicht nur mit ihrem Herzen, sondern auch mit ihrem Schauen, ja mit allen ihren sinnlichen Organen in Einheit mit Tempel und Kultus. Wie sie uns im ersten Akt erscheint, geht sie in dem Kultus, dem sie vorsteht, wie in ihrer geistigen Substanz mit schöner Selbstbeschränkung auf. Sie trägt kein Verlangen nach Freundinnen, ja selbst das Gefühl für ihre Mutter hat kaum Platz in ihrem Herzen. Es gehört zum Schönsten im ersten Akt, wie der Dichter seine Hero dieses ihr wie selbstverständlich und notwendig erscheinende Verhältnis zu Tempel und Göttin aussprechen läßt. Dabei aber weiß sie die kleine Welt, in die sie sich eingeschränkt hat, in kluger, sinnreicher Weise zu beleben und auszuschmücken. Mit der genügsamen Selbstbeschränkung vereinigt sich in ihr eine verhältnismäßig weitblickende Klugheit, die den Beziehungen der Dinge zu einander in oft überraschender Weise nachspürt.

Und noch eine dritte Synthese verwandter Art enthält der Charakter Heros: die von Sinnlichkeit und Seele. Das Empfinden und Genießen der Sinne gesellt sich ihr wie selbstverständlich zu allem, was in ihrem Gemüt vorgeht. Auf der sinnlichen Seite des Menschen liegt ihr nicht von vornherein der Ton des Niedrigen und Entwürdigenden; sie hat es sich überhaupt nicht zum Bewußtsein gebracht, daß das Sinnliche etwas anderes als das Geistige ist. Dies zeigt sich schon in ihrem Verhältnis zur Göttin. Sie vergleicht ihren Aufenthalt im Tempel einem weichen, lauen Wellenbad, in das der müde Wandrer seine Glieder breitet, und sie setzt hinzu:

„Im Tempel, an der Göttin Fußgestelle
Ward mir ein Dasein erst, ein Ziel, ein Zweck . . .
Ja diese Bilder, diese Säulengänge,
Sie sind ein Äußeres mir nicht, ein Totes;

Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen,
Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie sie."

Vor allem aber ihre Liebe ist ein Erblühen, in dem Sinnliches und Seelisches ungeschieden zusammengehen. Das Zusammentreffen mit Leander im Tempelhain hat über ihr ganzes, ungeteilt sinnlich-seelisches Wesen einen warmen Hauch verbreitet. In zarter Weise deutet dies der Dichter an, indem er Hero am Abend desselben Tages, ihr selbst zur Verwunderung, ein Lied von Zeus und Leda unwillkürlich vor sich hinsingen läßt. Und wie sie dann von Leidenschaft für Leander erfaßt wird und sie ihm sofort das Süßeste gewährt, so geschieht dies in voller Unschuld und ohne jede Befragung des Gewissens. Der nächste Tag zeigt sie uns dann — im vierten Akt — ohne jede Spur von Reue; in naiver Unbekümmertheit wandelt sie den ganzen Tag umher, sie vernachläßigt ihre priesterlichen Pflichten, wünscht laut und ohne Scheu den Abend herbei und bringt so durch ihre Unvorsichtigkeit den Verdacht ihres Oheims, des Oberpriesters, zur Gewißheit. Und als sie im fünften Akt ihren Leander als Leichnam sieht, so geht durch ihre Klagen in klarer Entschiedenheit die Gewißheit von der Unmöglichkeit ihres Weiterlebens. Mit ihrer geistigen Vernichtung fühlt sie zugleich ihren Lebensnerv durchschnitten. Und so stirbt sie denn auch an ihrem Schmerze; sie vergeht wie die Blume, der man das Sonnenlicht geraubt.

Heros stilles, in sich einiges Gemüt geht im dritten und noch mehr im fünften Akt zur höchsten Leidenschaft über. Es ist jedesmal für den Dichter eine schwere Aufgabe, ein weibliches Wesen von eng umgrenztem, einfachem Gemüte in eine leidenschaftliche Heldin umzugestalten. Die Gefahr liegt nahe, daß der Heldin vom Dichter Töne geliehen werden, die mit ihrer Herkunft aus der früheren kleinen, naiven Welt in Widerspruch stehen. Goethe hat in Klärchen und Gretchen Musterbilder dieser Steigerung des Naiven zum Heroischen geschaffen. Ich glaube,

Grillparzers Hero kann sich — bei allem Zurückstehen in anderen Punkten — in dieser Hinsicht neben den beiden Goetheschen Mädchengestalten sehen lassen. Grillparzer läßt Hero dort, wo sie zu tragischer Größe emporwächst, so sprechen, wie ein Wesen von so einzigartiger Mischung von Eigenschaften sprechen muß. Scherer hat recht, wenn er sagt: „Wir möchten dem Dichter zurufen, was der Priester zu Hero sagt: du bist gereift.“[111])

Dem Erfolg des Stückes auf der Bühne schadet der ziemlich handlungslose vierte Akt. Doch nicht erst die Kritik hat auf diesen Mangel hingewiesen, sondern der Dichter selber war über die verhältnismäßig wirkungslose Beschaffenheit des vierten Aktes völlig im klaren.[112]) Und doch ist dieser Akt nicht nur streng im Sinne der darin auftretenden Charaktere gehalten, sondern er bietet auch viel Anziehendes dar. Dahin gehört besonders die Verwandlung, die mit Hero vorgegangen ist. Moriz Carriere zählt Grillparzer mit Recht zu den Dramatikern, welche die Entwicklung und Umwandlung der Charaktere in richtiger Motivierung und organischem Zusammenhange darzustellen verstehen.[113]) War Hero früher nichts als Kind und Priesterin, so ist sie jetzt nichts als ein Weib, das still, warm und beschaulich in seiner Liebe weilt und webt. Die engumgrenzte Beschlossenheit ist geblieben, nur hat sie ihren Inhalt verändert. Wenn Hegel von Shakespeares Julia sagt, daß sie das erste Aufbrechen der ganzen Rose auf einmal nach allen ihren Blättchen und Falten darstelle,[114]) so gilt dies auch von Hero. Trotz seiner Folgerichtigkeit aber und trotz seinen Schönheiten bleibt es doch dabei, daß dieser Akt etwas Undramatisches hat, wenn ich ihn auch nicht mit Laube[115]) geradezu als dramatische Steppe bezeichnen möchte. Es herrscht in ihm ein gewisses zögerndes, bedächtiges Hin und Her. Der Oberpriester schöpft Verdacht, forscht aus, stellt auf die Probe, zögert, das Entsetzliche zu glauben und muß es doch endlich glauben; Hero auf der andern Seite ist müde und träumerischer als je. Die

einzige Handlung besteht darin, daß der Oberpriester, als Hero vor Müdigkeit eingeschlafen ist, die Lampe auslöscht, die sie dem erwarteten Schwimmer als führende Leuchte hingestellt hat.

Ich komme damit auf einen allgemeinen dramatischen Mangel, der sich überall ergibt, wo Gemüter von — sagen wir kurz — helldunklem Bewußtsein in den Mittelpunkt einer Tragödie gestellt werden. Das eigentümlich Dramatische besteht in gespanntem, vorwärts treibendem Wollen und festem, durchgreifendem Handeln. Werden nun Wesen von halb unbewußter Art zu Hauptträgern einer Tragödie gemacht, so ist es kaum vermeidlich, daß der dramatische Nerv eine gewisse Abschwächung erleidet, wie uns dies schon an der Jüdin begegnet ist (S. 28). Schon bei einer früheren Gelegenheit sind wir auf eine prinzipiell ähnliche Gefahr für das Dramatische gestoßen. Es war dies bei Betrachtung des Tragischen der Unkraft (S. 97 ff.). Hier wie dort finden wir, daß Grillparzer für Charaktere Vorliebe hat, die auf die dramatische Behandlung nur zu leicht einen lähmenden Einfluß ausüben. Indessen werden wir, ähnlich wie dort, auch hier sagen: sollte auch der dramatische Pulsschlag durch jene Verwertung des helldunklen Bewußtseins hier und da etwas ermatten, so wollen wir uns dies gern gefallen lassen: denn es entspringen aus jener Verwertung soviel Schönheiten allgemein dichterischer und im besondern tragischer Natur, daß jene kleinen dramatischen Schwächen hierdurch weit aufgewogen werden. Übrigens zeigt gerade die Hero-Tragödie, was ein echter dramatischer Dichter aus einem Stoff mit träumerisch angelegter Heldin auch in spezifisch dramatischer Hinsicht zu machen vermag. Trotz der überaus einfachen Anlage enthält das Stück zahlreiche Stellen von jäher, aufschnellender Leidenschaftlichkeit und einer Spannung, die den Hörer in atemloses Lauschen versetzt.

Ich wende mich jetzt zur Betrachtung des tragischen Themas in unserem Stück. Zunächst stellt es sich als der Widerstreit

von Liebe und priesterlicher Pflicht dar. Hero mit ihrer harmonisch beschlossenen Natur ist wie geschaffen zum stillen, keuschen Priesteramt; noch mehr aber ist sie geschaffen zu einem schönen Liebesleben, sie besitzt hierauf ein ganz besonderes menschliches Recht. Dieses ihr inneres Recht aber wird, nachdem sie sich einmal jenem strengen Beruf geweiht hat, zum Unrecht; die Liebe erscheint gegenüber dem höheren Recht der Göttin als eine sündhafte Leidenschaft und reißt die Liebenden in Tod und Verderben. Zugleich aber tritt die Liebe als die im höheren Sinn siegreiche Macht auf. Jedermann fühlt am Schluß der Tragödie: was hier formell unterlag und mit Recht unterlag, ist doch eine edlere, reinere Form der Menschlichkeit als jene Priestersatzungen. Wir sehen im Geiste, wie der Liebesbund Heros und Leanders aus seinem in der rohen Wirklichkeit vollzogenen Untergang in einer von allen irdischen Mängeln gereinigten Form verklärt wiederersteht.

Doch erfährt dieser tragische Konflikt noch eine bedeutsame Vertiefung. Wir erhalten aus der Tragödie den Eindruck, daß dasjenige, was die Liebenden nicht zum Vollgenuß ihres Glückes kommen läßt, nicht nur die Strenge der Priesterschaft ist, sondern zugleich aus einem viel allgemeineren und tieferen Grunde stammt: aus der tausendfach abhängigen, gebrechlichen Natur des Menschenlebens und Menschenherzens. Auf der einen Seite sehen wir die Liebe in ihrer übermenschlichen, dämonischen Macht, in ihrer namenlosen, unendlichen Seligkeit; auf der andern Seite aber steht das kleine Menschenherz, das irrende, zufall- und gefahrumringte Menschendasein. So erscheint es als Kühnheit, als Wagnis, wenn sich das Menschenherz jener allgewaltigen Macht öffnet und sich mit ihrer unendlichen Lust erfüllen will. Es ist dies eine allzu kühne, allzu hochstrebende That, die darum mit Schmerz und Untergang gebüßt werden muß. Die tragische Schuld besteht — von diesem allgemeinsten Standpunkt aus betrachtet — darin, daß sich das Endliche mit einem unendlichen

Inhalt erfüllen, das Menschliche zu Götterlust erheben will.[116]) Indem aber der Mensch diese Schuld auf sich lädt, wird er dadurch zugleich groß und frei. Der Rausch des Liebesglückes ist trotz aller seiner Flüchtigkeit ein Triumph des nach unaussprechlichem Glück verlangenden Menschenherzens über die Schranken der Endlichkeit.

Vor allem im dritten Akt kommt dieses tragische Grundgefühl über uns. Zu den verderbendrohenden Gewalten, die bisher nur in den heiligen Satzungen der Priesterschaft und in dem spähenden Auge des Oberpriesters bestanden, gesellen sich hier zwei neue: das wilde, klippenreiche, nächtliche Meer und der steil und fast unzugänglich ragende Thurm. Während wir auf der Bühne zwischen Hero und Leander die Liebe immer heißere Bande schlingen sehen, so erheben sich für unsere Phantasie im Hintergrunde die Gefahren und Tücken von Nacht, Wogen, Sturm und schwindelnder Steile und wachsen zu Riesengröße an. Es ist eine Liebe, die sich gleichsam aus den totbringenden Meeresfluten emporgehoben hat, die über einem grausigen Abgrund schwebt und doch das Glück seliger Selbstvergessenheit genießt. Wie im Fluge kämpft sie die Augenblicke ihrer Entzückung den grimmen Todfeinden ab, die von allen Seiten lauern. Wir werden durch diesen dritten Akt an die erschütternden Schilderungen Schopenhauers erinnert, in denen er von der allmächtigen Natur der Liebe spricht, die in das Entlegenste und Verborgenste dringt und selbst mitten unter Graus und Tod die Menschen beglückt und peinigt.[117])

Indessen nicht in der Hero-Tragödie allein gewinnt bei Grillparzer die Liebe jene gesteigerte Bedeutung einer den Menschen aus seiner Enge erlösenden Macht; sondern auch in andern Tragödien wird von ihm die Liebe in diesem hohen Sinne dargestellt, wenn auch nirgends mit solchem Nachdruck wie in Hero. Man denke an Melitta und Phaon, an Medea und Jason, an Libussa und Primislaus: überall hat die Liebe eine verjüngende,

den Menschen im Tiefsten erfassende und umwandelnde Wirkung; sie ist eine Wiedergeburt, ein neues, reicheres, volleres Leben, ein Leben von einer den Göttern näher gerückten, fast möchte ich sagen: metaphysisch gesteigerten Art. Schon Freytag hat auf diese Bedeutung der Liebe bei Grillparzer mit warmen Worten hingewiesen.[118]) Hierdurch erhalten jene Dramen einen eigentümlichen Zauber, es ruht über ihnen wie ein warmes Leuchten und Glühen. Neben den besonderen tragischen Konflikten, die sie darstellen, nehmen sie auch an jener oben bezeichneten Tragik der Liebe teil: der Zuschauer erhält das Gefühl, daß das Glück der Liebe etwas so Überseliges ist, daß sein Genuß von dem in den Schranken der Endlichkeit festgehaltenen Menschen wie eine Überhebung gebüßt werden muß. Hierdurch wird der tragische Gehalt von Sappho, den Argonauten und Libussa noch um ein Bedeutendes erhöht.

Sieht man von Hero ab, so kommt diese Tragik der Liebe am meisten in den Argonauten zum Vorschein. Die Liebe packt den Jason wie ein Wunder, er erscheint sich wie verzaubert, wie sich selber entrückt, das wüste, grause Kolchis dünkt ihm wie eine Heimat, denn über diesem Lande strahlt Medea als lichter Stern. Und Medea sagt in Erinnerung an ihre Wiedergeburt durch Jason:

„Wie war dein Herz so offen und so klar,
Das meine trüber und in sich verschlossner;
Doch du drangst durch mit deinem milden Licht,
Und hell erglänzte meiner Sinne Dunkel!“

Allein unter welchen Umständen wird dieser Liebesbund geschlossen! Er entsteht zwischen Zaubersprüchen und Schwerterklirren, er gibt das Vaterland dem Feinde und den Vater der Verzweiflung preis; es ist ein Bund, der zwei weit auseinander liegende Pole der Menschlichkeit, schönes Maß und wilde Natur, heitres Licht und unheimliches Dunkel, zur Einheit zusammenbringen will. Indem sich dem Zuschauer jenes reine, lichte

Götterdasein der Liebe und dieses Wirrsal des Endlichen, in das die Liebenden verstrickt sind, einander gegenüberstellen, so wird er von der Ahnung ergriffen, daß jenen Verzückungen, durch welche die Liebenden den Fesseln der Thatsachen und Verhältnisse entrinnen wollen, sehr bald eine noch furchtbarere Einschnürung durch die eherne Notwendigkeit des Ganges der endlichen Dinge folgen werde.

Mit der Darstellung der Liebe als eines metaphysisch gesteigerten Daseins hängt es dann zusammen, daß er die Liebe plötzlich hereinbrechen läßt. Ein einziges Verschmelzen der Blicke genügt, um Glut und Sturm der Liebe zu entfesseln. Durch diese Plötzlichkeit und Heftigkeit des Entstehens erhält die Liebe bei Grillparzer etwas Dämonisches, Unwiderstehliches. Sie fährt wie eine höhere Macht daher und reißt die Menschenherzen willenlos in ihre Seligkeit und Unseligkeit hinein. Diese Darstellungsweise wendet er auch in jenen Stücken an, wo die Liebe nicht jenen Höhenflug nimmt, den wir sie in der Hero-Tragödie oder den Argonauten nehmen sehen. Zawisch verliebt sich beim ersten Sehen in Kunigunde, ebenso König Alfonso in Rahel. Die Verliebtheit des Prinzen Otto in Erny und Don Cäsars in Lucretia wird uns zwar nicht in ihrem Entstehen gezeigt, doch gleicht auch hier die Leidenschaft einem heftigen, entwurzelnden Sturmwind. Otto wirft sich, als er Erny nicht willfährig findet, sondern sich sogar von ihr verachtet sieht, wie ein Rasender zur Erde und fällt in ein Fieber, und ähnlich ergeht sich Don Cäsar, der sich in unglücklicher Liebe zu Lucretia aufzehrt, in gewaltthätigen Handlungen.

Wie weiß nun aber Grillparzer in jedem einzelnen Fall die Liebesleidenschaft zu individualisieren! Welch gewaltiger Unterschied besteht zwischen der Liebe Sapphos zu Phaon und der Art, wie Rahel zum Könige oder gar Otto zu Erny empfindet! Und wieviel eigentümliche Gestaltungen füllen diesen weiten Abstand aus! Besonders anziehend aber wird die Dar-

stellung der Liebe dort, wo sich spröde Selbstbehauptung und eigenwillige Abschließung der Individualität mit weicher Hingebung und selbstlosem Hinschmelzen verbindet. Vor allem tritt uns diese Vereinigung an Medea, Hero und Esther entgegen.

Nur ein Dichter mit reichem inneren Liebesleben konnte in seinen Dramen die Liebe so zu Wort kommen lassen, wie dies Grillparzer gethan hat. Wir wissen zwar nur äußerst wenig über die Beziehungen, die zwischen den in seinen Stücken dargestellten Liebesleidenschaften und seinen wirklichen Liebeserfahrungen bestehen;[119]) soviel indessen darf man mit Sicherheit behaupten, daß diese des Dichters Phantasie auf das bestimmteste und zuweilen sogar bis ins einzelnste hinein befruchtet haben.[120])

Eine äußerst glückliche Zusammenstellung bildet in unserm Drama das Freundespaar Leander und Naukleros. Leander gehört, um ein treffendes Wort Hegels zu gebrauchen,[121]) zu den wortlos in sich zusammengefaßten, gedrungenen Menschen, die sich nicht Luft zu machen wissen; dumpfe Schwermut preßt sein Gemüt zu stummer Innigkeit zusammen. Es war nun wohlgethan, neben diesen etwas eintönigen, schwerblütigen Jüngling den gesprächigen, humorvollen, beweglichen Naukleros zu stellen. Hierdurch gelingt es dem Dichter, den unaufgeschlossenen Leander dem Zuhörer dennoch in vielseitig entfalteter Weise vor Augen zu führen. Dies geschieht besonders im zweiten Akt, wo Naukleros, während Leander in Trübsinn brütet, uns in einer geistreichen Mischung von rührender Treue und schalkhaftem Spott ein Bild seines Freundes entwirft.

Wir stoßen hier wieder auf einen Beleg für jene schon oft hervorgehobene Kraft unseres Dichters im Erfinden und Ausgestalten ungewöhnlicher und schwieriger künstlerischer Synthesen. Er hat es verstanden, die beiden Gestalten so zusammenzubringen, daß trotz dem grellen Kontrast doch das enge Zusammenpassen beider und vor allem die rührende Freundschaft

des Naukleros für Leander deutlich und wohlthuend hervortritt. Und wie hat er nicht durch die Reden des Naukleros uns das Bild des verschlossenen Leander belebt und verdeutlicht! Und überhaupt wurden durch den Gegensatz des Freundespaares in den einfachen Gang des Stückes verschiedene interessante Lichter und Reflexe gebracht.

Doch noch nach einer anderen Seite läßt sich in bezug auf Leander von der Kraft des Dichters im Zustandebringen schwieriger Synthesen reden. Grillparzer hat gewagt, einen Charakter von einseitig lyrischer Beschaffenheit, wenn auch nicht zum Hauptträger, so doch zum nächstwesentlichen Mitträger der tragischen Handlung zu machen. Wie er im treuen Diener das Pedantische und Polternde, in der Jüdin das närrisch Kokette, in Libussa das Rätselvolle und Symbolische in den Dienst des Tragischen stellte, so weiß er hier ein Gemüt, das zunächst weit mehr Beziehung zur Lyrik als zur Tragödie hat, zu einem höchst wirksamen Bestandteil der Tragödie zu machen. Gerade das enge, unausgebreitete, sich wesenlos in sich verzehrende Gemüt Leanders wird von ihm derart benutzt und behandelt, daß dadurch der Brand, den die Liebe in dem Menschen zu entfachen vermag, in seiner ganzen beseligenden wie vernichtenden Wirkung hervortritt. Dramatisch möglich aber macht der Dichter den Leander dadurch, daß er ihm mit kühnem Griff Naukleros zugesellt — wovon schon die Rede war. Das Ungewöhnliche in Grillparzers Dichternatur zeigt sich gerade darin, daß er solches, was an sich zunächst nicht zusammengehört, ja sich gegensätzlich verhält, in organische Bindung zu bringen vermag.

An Hero schließt sich nach mehreren Beziehungen naturgemäß das Bruchstück „Esther" an. Hier wie dort spielt die Liebe die Hauptrolle, hier wie dort entsteht sie blitzähnlich bei der ersten Begegnung; sodann aber sind die beiden Frauengestalten in ihrem Charakter eng verwandt, und endlich scheinen mir beide Stücke in einem sehr ähnlichen Stil geschrieben zu

sein, wie sie denn auch nach der Zeit ihrer Abfassung vielleicht nahe bei einander liegen. Wenigstens spricht die von Grillparzer über die Abfassungszeit der Esther gegebene Andeutung nicht dagegen.[122])

Grillparzer hat sich einmal in einer guten Stunde seines hohen Alters im Gespräch mit Frau von Littrow über die Weiterführung der Esther, wie sie ihm beim Niederschreiben der ersten beiden Akte vorgeschwebt habe, ausgesprochen. Im Gespräche kam dem Greise vom Plan seiner Esther — über den er nichts aufgezeichnet — vieles, was er für längst vergessen gehalten, mühelos zugeflossen. Hiernach hätte die Esther in einer Weise weitergeführt werden sollen, die wohl für jeden Leser des Bruchstückes etwas höchst Unerwartetes und Unbefriedigendes hat. Das Bruchstück scheint auf ein Liebesdrama angelegt zu sein, wogegen der Dichter im weitern Verlaufe Staatsaktionen zur Hauptsache machen wollte, und aus der frommen, reinen Esther sollte gar eine verderbte Intrigantin werden.[123]) Hält man Bruchstück und Plan des Ganzen zusammen, so läßt sich auch leicht vermuten, warum er das Stück nicht weitergeführt hat. Unter den Händen waren ihm die ersten zwei Akte — besonders durch die Liebesszene zwischen Esther und dem König — völlig aus dem Geleise seines Planes herausgeraten; in Esthers anmutige Mädchengestalt hatte er sich mit solcher Liebe vertieft, daß in ihr kaum ein Ansatz zu der späteren Verhärtung der Königin zu finden ist. So mußte ihm die Hinüberleitung von der Liebesszene zu den Erfordernissen seines Planes als fast unmöglich erscheinen, und daher gab er lieber die Fortsetzung auf. Und höchst wahrscheinlich hat er wohl daran gethan. Denn um seinen Plan durchzuführen, hätte er die von ihm geschaffenen idealen Gestalten, wie sich Scherer ausdrückt,[124]) geradezu herunterkommen lassen müssen, und hieraus wären, so weit sich dies ermessen läßt, unerträgliche Härten entstanden.

Vergleicht man die Gestalten Heros und Esthers, so fällt

wohl zunächst auf, daß auch Esther in ihrem Wesen jene klare und feste Bestimmtheit besitzt, die wir an Hero wahrgenommen haben. Sie behauptet gegenüber den Wünschen ihres Oheims Mardochai mit vollem Bewußtsein ihre abweichende Eigenart, und auch vor dem Könige gibt sie sich, wenn auch ein wenig scheu und zagend, doch so, daß ihre sehr entschiedene Sinnes- und Gemütsart deutlich hervorblickt. Ich habe an einer früheren Stelle (S. 24 f.) von der Herbheit gesprochen, die häufig den Konflikten und Lösungen bei Grillparzer anhaftet. Auch manche seiner Personen besitzen die Eigenschaft der Herbheit; unter seinen Frauengestalten keine mehr als Hero und Esther. Das Herbe an ihnen besteht aber darin, daß sich mit ihrem zarten und weichen Wesen die bewußte Betonung und nachdrückliche, fast ein wenig trotzige Hervorkehrung ihrer bestimmten, so und nicht anders beschaffenen, von allen übrigen verschiedenen Individualität verbindet (vgl. S. 134 f.). Hierdurch erfährt unser Nachfühlen, indem es dem Zarten und Weichen an ihnen nachgeht, eine gewisse Überraschung, eine Unterbrechung, einen Stoß und muß sich infolge davon ein wenig zusammennehmen und anstrengen. So entsteht das eigentümliche Wohlgefühl der Herbheit.

Doch die Verwandtschaft beider erstreckt sich noch weiter. Esther vereinigt ebenso wie Hero eine genügsame Eingeschränktheit ihres Fühlens und Sinnens mit weitem Blick und scharfem Verstand. Bezeichnend für diese Mischung sind die Worte, in denen sie ihrem Oheim ihre Liebe zu ihm schildert:

„Hört erst auf mich,
Die ich Euch liebe, nicht wie Gott uns liebt,
Im Ganzen, Großen, wo des Einen Nachteil
Des Andern Vorteil wird, nein, einzeln Euch,
Nicht Willens, für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von Eurem Sein zu geben“;

worauf ihr der Oheim antwortet:

„Du hast bezeichnet, wie ihr Weiber liebt,
Und wie des Großen Sinn euch streng verschlossen."

Und als er ihr dann nahelegt, daß sie in den heiligen Büchern lesen möge, sagt sie:

„Was soll ich lesen? da soviel zu sehn;
Was stumme Zeichen? da soviel zu hören."

Hierauf weist Mardochai darauf hin, daß, wie Sonne, Mond und Sterne nur zum Dienste dieser Erde geschaffen seien, so auch das jüdische Volk den Mittelpunkt aller Völker bilde. Esther fragt hierauf zweifelnd:

„Ob auch Sterne, Mond und Sonne
Geschaffen nur, zu dienen unsrer Erde?"

Und auf Mardochais Frage: „Wozu auch sonst?" antwortet sie:

„Ein jedes wohl für sich;
Und wenn dem Mond zu denken wär' gegönnt,
Die Erde hielt er wohl für seinen Diener."

Man kann eine sinnige, feine Klugheit, die sich doch gänzlich auf das Individuelle einschränkt und alles nur durch Vermittlung des Individuellen betrachtet und versteht, nicht treffender schildern. Übrigens unterscheidet sich Esther von Hero doch auch wieder in sehr bestimmter Weise. Jener fehlt der Hang zum Träumerischen, der an Hero so stark hervortritt, wie denn auch der warme sinnliche Hauch, der Heros Wesen umgibt, bei Esther nicht zu finden ist. Dafür legt diese größere Fassung und geschickteres Benehmen in schwierigen Lagen an den Tag, und im weitern Verlauf des Dramas wären diese Eigenschaften ohne Zweifel noch weit stärker hervorgetreten.

Was dem Stück auf der Bühne soviel Glück verschafft hat, ist die große Liebesszene des zweiten Aktes. Nicht weniger als neunmal läßt Grillparzer das erste Hervorbrechen der Liebe auf der Bühne vor sich gehen: zwischen Phaon und Melitta, Jason und Medea, Jason und Kreusa, Zawisch und Kunigunde,

Leander und Hero, Primislaus und Libussa, König Alfonso und Rahel, König Ahasveros und Esther, wozu dann noch Leon und Edrita in „Weh dem, der lügt“ hinzukommen. Offenbar hatte Grillparzer eine große Freude daran, dieses beglückendste, wonnigste Erlebnis des Menschen, das er so oft in der eigenen Brust durchgekostet hatte, dichterisch zu gestalten, und seiner Freude entsprach sein Können. Mag das Entstehen der Liebe etwas Keckes haben, wie bei Zawisch und Rahel, oder etwas Kühnes und Heldenhaftes, wie bei Jason und Leander, oder sich durch allerhand schüchterne, zagende oder mißtrauische Übergänge vermitteln, wie bei Melitta, Hero oder Libussa: überall zeichnet er einen höchst individuellen und innerlich glaublichen Vorgang. Besonders aber ist er Meister in der feinen und sicheren Ausgestaltung jener Mitteltöne, die den Übergang von dem halb unbewußten Aufkeimen der Liebe zu dem siegreichen Durchbruch derselben vor dem Bewußtsein bilden. Das unwillkürliche Drängen der halberwachten Liebe, das schamhafte Zurückweichen derselben vor dem Bewußtsein, das halbbewußte Verheimlichen der Liebe vor seinem eigenen Herzen — dies alles versteht er erfinderisch, geistreich und ungezwungen darzustellen. Der dritte Akt der Hero, der vierte der Libussa und der zweite der Esther legen dafür ein glänzendes Zeugnis ab.

Das Eigentümliche aber der Liebesszene in Esther wird besonders durch dreierlei hervorgebracht. Erstens hat das Zarte und schamhaft Zurückhaltende den Beigeschmack des Pikanten. Man denke an den Hintergrund der orientalischen Mädchenausstellung und der ebenso orientalischen Verstoßung der Königin; sodann an den launenhaften, verwöhnten, melancholischen König, der sich plötzlich einer frischen, unverdorbenen Mädchenblüte gegenüber sieht. Zweitens wendet der Dichter sehr geschickt zwei sinnenfällige Motive an, um das Blut Esthers in wärmere Wallung zu bringen. Der König läßt Esther in seine inneren Gemächer sich verirren, und als sie verwirrt zurückkehrt, treten

auf seinen Wink Sklaven ein, die einen goldenen Kranz als Abzeichen für die Auserwählte tragen. In der Anwendung derartiger kleiner und dabei anschaulicher und bedeutsamer Züge ist Grillparzer oft unübertrefflich. Drittens aber kennzeichnet sich diese Liebesszene dadurch, daß zu Beginn derselben die beiden Personen einander so unbekannt und neu als möglich sind, und daß sie durch eine verhältnismäßig kurze Wechselrede einander in das tiefste Innere blicken lassen und mit ihrem Innern zusammenwachsen. Die Reden und Gegenreden dieses Zwiegesprächs stellen, wie Kuh sich feinsinnig ausdrückt, ebensoviele fortgenommene Florgewebe vor, die uns zwei Menschenseelen entschleiern.[125])

Noch sei zum Schluß auf den vortrefflich gezeichneten Charakter des Hamann hingewiesen, der durch die — man möchte fast sagen — absolute Verdichtung mannigfacher und entgegengesetzter Züge zu der Einfachheit und Evidenz des Lebens und im besondern durch die Verbindung ernster und komischer Seiten an Figuren wie Bancbanus oder Naukleros erinnert.

---

17. Die Ahnfrau.

Die Schicksalsidee bei Grillparzer.

Wenn ich an das erste Drama, das Grillparzer der Bühne übergeben hat, erst jetzt, an letzter Stelle, herantrete, so hat dies darin seinen Grund, daß die vielumstrittene Frage von der Bedeutung der Schicksalsidee bei unserm Dichter sich nach meiner Überzeugung am zuverlässigsten und vollständigsten auf der Grundlage, die durch die vorangegangenen Betrachtungen geschaffen ist, beantworten lassen wird. Die Rolle des Schicksals in der Ahnfrau kann, wenn man mit ihr den Anfang macht, leicht viel zu sehr als etwas Sonderbares und Vereinzeltes bei Grillparzer erscheinen, wogegen sie sich jetzt in das Bild, das

wir von dem Dichter gewonnen haben, als ein verwandter Bestandteil einfügen wird.

Hätte nicht der „Vorbericht“ zur Ahnfrau[126]) die Zugehörigkeit dieses Stücks zur Gattung der Schicksalstragödien mit den entschiedensten Worten zurückgewiesen, so hätte wohl kaum die Meinung, daß die Ahnfrau nur fälschlich als Schicksalstragödie bezeichnet werde, auch nur annähernd so zahlreiche Vertreter gefunden. So aber schien es, der Dichter müsse doch besser als jeder andere wissen, was er bei seinem Dichten im Sinne gehabt, und es konnte die Ansicht Eingang finden, daß man nur einem oberflächlichen, wenn auch naheliegenden Scheine folge, wenn man die Ahnfrau dem „vierundzwanzigsten Februar“, der „Schuld“ und anderen Dramen gleichen Schlages zugeselle. Und so ist denn das Verhältnis der Ahnfrau zur Schicksalsidee geradezu eine Streitfrage geworden.

Am bekanntesten ist die Zustimmung, die der Dichter bei Laube gefunden hat. Dieser beruft sich besonders darauf, daß die im ersten Akt sich findende lange Auseinandersetzung des Kastellans Günther über das Schicksal und die Bedeutung des Gespenstes der Ahnfrau erst auf Veranlassung des bühnenkundigen Schreyvogel vom Dichter eingeschoben wurde. Erst durch die Einschiebung sei die Schicksalsidee oder besser eine gewisse an sich richtige, aber vom Dichter grell übertriebene „Theorie der Vererbung“ in das Stück gekommen. Dies ist im Hinblick auf Grillparzer gesagt, der von seinem Stück zugibt, daß in ihm „der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann“, zur Darstellung gebracht werde. Auf die Spitze indessen wurde diese Auffassung des Dramas unter dem Gesichtspunkt der Vererbung von Robert Zimmermann getrieben. Es wird später von der Bedeutung der Vererbung in der Ahnfrau im Zusammenhange die Rede sein müssen. Zu den entschiedensten Bekämpfern der üblichen Auffassung der Ahnfrau gehört ferner Goedeke, der nur soviel zugibt, daß sich dieses Drama in ge=

wissen fehlerhaften, aber für den Kern desselben unwesentlichen Zügen „an die Technik der Schicksalstragödie Werners und Müllners anschließt.“ Von den Arbeiten Müllners insbesondere unterscheide es sich „wie der reine Wein der Poesie von dem ekelhaften molkigen Zaubertranke der bloßen Fertigkeit.“ Am ausführlichsten und in einer trotz dem verfehlten Wege tief und gründlich eindringenden Weise hat sich Viktor Terlitza mit unserer Frage beschäftigt. Er will nachweisen, daß die Ahnfrau zu einer zwischen der antiken Schicksalstragödie und dem modernen Drama in der Mitte liegenden, relativ berechtigten Zwischengattung gehöre, die er als „moderne Schicksalstragödie“ bezeichnet. Allen diesen Stimmen steht nun die Auffassung entgegen, daß es sich in der Ahnfrau um ein Schicksal handle, das in der Hauptsache mit dem in den Stücken Werners und Müllners waltenden Schicksal übereinstimme. Hier ist nun wieder eine doppelte Meinung möglich. Man kann von der Ahnfrau urteilen, daß sie die krassen Auswüchse und grobsinnlichen Äußerlichkeiten vermeide, von denen die Schicksalstragödie bei Werner und Müllner entstellt ist. In diesem Sinne urteilen Kuh, Fäulhammer u. a. Oder man kann die Meinung vertreten, daß das Schicksal der Ahnfrau sich in derselben niedrigen, rohen Weise bethätige, wie bei Werner und Müllner. So nennt Julian Schmidt die Ahnfrau eine der „tollsten Ausgeburten der Schicksalstragödie“, und Cholevius urteilt sogar, daß sie bei geringeren Vorzügen die gleichen Fehler wie Werners vierundzwanzigster Februar besitze.[127])

Nach diesem Überblick über den Stand der Frage, der übrigens keineswegs vollständig sein will, habe ich nun zunächst das Stück selbständig daraufhin zu prüfen, ob und in welchem Sinne in ihm das „Schicksal“ vorkomme. Dabei werde ich die Ahnfrau in derjenigen Form, wie Grillparzer sie dem Druck übergeben hat, zu Grunde legen; denn mag auch jene Einschaltung auf den Rat Schreyvogels erfolgt sein, so hat doch Grill-

parzer, indem er sie in die Buchform aufnahm, hiermit ausgesprochen, daß die so erweiterte Ahnfrau als die endgültige Form seiner Dichtung anzusehen sei.

Zunächst handelt es sich um eine Vorfrage. Haben wir uns die Gestalt der Ahnfrau als eine wirkliche, der Außenwelt angehörige Person gleich den übrigen Personen des Stückes vorzustellen, oder hat sie als dichterische Verkörperung von Phantasievorstellungen und Gefühlen zu gelten, die in den Seelen der wirklichen Personen des Dramas vorgehen? Ist sie an Wirklichkeitswert dem Schatten des Dareios in des Äschylos Persern oder aber dem Geist des Banquo in Shakespeares Macbeth gleichzusetzen? Es wird gut sein, wenn wir uns über die Natur des Gespenstes in Grillparzers Drama eine begründete Auffassung verschaffen, bevor wir die Frage nach dem „Schicksal" beantworten.

Ich will kein Gewicht darauf legen, daß die Ahnfrau durch ihr Erscheinen Windstöße und Lichterverlöschen bewirkt, daß sie vom Sarge der Bertha das Tuch wegreißt und andere kleine Veränderungen in der Außenwelt hervorbringt. Denn auch wo es sich um bloß subjektive Geistererscheinungen handelt, hat doch der Dichter das Recht, sie insoweit als auf die umgebende Außenwelt einwirkend darzustellen, als dies zur deutlichen Veranschaulichung ihrer scheinbaren Wirklichkeit nötig ist. Stärker dagegen schon für die objektive Wirklichkeit der Ahnfrau spricht der Umstand, daß sie den Personen, denen sie erscheint, stets als genaues Ebenbild Berthas vor Augen tritt und von ihnen daher auch regelmäßig für Bertha gehalten wird. Beim alten Grafen und bei seiner Tochter könnte man am Ende noch sagen: sie beide kennen das der Bertha gleichende Gemälde der Ahnfrau, ihnen verkörpert sich daher unwillkürlich ihre bange, unheilahnende Stimmung in einer jenem Gemälde gleichenden Gestalt, und da dies ein für sie unbewußter Seelenvorgang ist, so glauben sie, in dem hinausprojizierten Bilde der Ahnfrau

ihr jüngeres Ebenbild vor sich zu haben. Dagegen ist für Jaromir diese Erklärung ausgeschlossen: er weiß nichts von der Ähnlichkeit der Ahnfrau mit Bertha, und dennoch narrt ihn dieselbe Erscheinung wie den alten Grafen. Doch auch dies ist eine Kleinigkeit im Vergleich mit den folgenden Punkten.

Die Ahnfrau greift handelnd in den Gang des Stückes ein. Zwar sind ihr in dieser Hinsicht durch die ihr auferlegte Bestimmung, dem Untergang ihres Hauses ohne das Vermögen der Abwehr zusehen zu müssen, sehr enge Schranken gezogen. Doch innerhalb dieser Schranken thut sie, was sie kann. Im zweiten Akt verhindert sie den Eintritt Jaromirs in Berthas Schlafgemach. Was dies bedeutet, läßt sich aus der heiß erregten Sinnlichkeit Jaromirs und aus dem Umstande, daß die Liebenden ohne ihr Wissen zugleich Geschwister sind, entnehmen. Und im fünften Akt führt sie, indem sie ihm Bertha im Sarge zeigt und ihn in ihren Armen auffängt, seinen Tod herbei und entzieht ihn so dem weltlichen Gericht. Noch stärker aber reiht sich die Ahnfrau unter die wirklichen Personen des Stückes dadurch ein, daß sie ein besonderes Schicksal erwartet und auch erfährt. Es ist ihr für ihre einstige Sünde das Schicksal auferlegt, das Unheil und den Untergang des Hauses Borotin mit ansehen zu müssen; erst das gänzliche Verderben desselben solle ihr Ruhe und Erlösung bringen. So wandelt sie von widerspruchsvollen Gefühlen gepeinigt umher: das Unglück ihres Hauses bejammernd und doch wieder herbeiwünschend. Und am Schlusse der Tragödie wird ihr auch die ersehnte Erlösung zu teil.

„Nun wohlan! es ist vollbracht
Durch der Schlüsse Schauernacht!
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause."

Es kann dem Leser unmöglich zugemutet werden, dieses bestimmte Schicksal, das sich mit den Schicksalen der übrigen Personen folge=

richtig verflicht, einer lediglich auf Phantasie- und Sinnenblendwerk beruhenden Gestalt zuzuschreiben.[128])

Hier könnte der Einwand gemacht werden, daß die Gestalt der Ahnfrau in einem bis jetzt völlig unberücksichtigt gelassenen Sinne, nämlich im Sinne des ästhetisch freien Mythus, also symbolisch zu nehmen sei. Die Ahnfrau stehe in ihrer Wirklichkeitsgeltung weder auf derselben Stufe mit dem Geiste Banquos im Macbeth, noch mit dem Schatten des Dareios in den Persern, sondern etwa mit Mephistopheles in Goethes Faust. Mephistopheles greife noch ganz anders als die Ahnfrau in das Schicksal der übrigen Personen ein, er verfolge mit Interesse und Hartnäckigkeit eigene Ziele, und doch werde niemand dem Dichter den Vorwurf machen, daß er den Teufel als eine im gewöhnlichen Sinne wirkliche Person vorgeführt habe. In dieser Richtung sucht Terlitza den Dichter zu retten; und zwar findet er den symbolischen Gehalt der Ahnfrau näher darin, daß sie den Genius der Familie, das Familieninteresse darzustellen habe.[129])

Was diese Auffassung ganz unmöglich macht, liegt in zweierlei. Erstlich wird man den Gestalten des Dramas nur da symbolische Bedeutung geben dürfen, wo zwei allgemeinste Bedingungen erfüllt sind; das Drama muß in der Welt der Sage oder des Mythus spielen (wie Goethes Faust, Richard Wagners Nibelungen) oder doch eine sagenhafte Haltung an sich tragen (wie Byrons Manfred); und ferner muß ein großer, schwerwiegender Gedankengehalt, eine philosophische, ja metaphysische Tiefe dem Drama zu Grunde liegen. Von beiden ist in der Ahnfrau nichts zu finden; das Stück spielt durchaus in den Kreisen des gewöhnlichen Lebens, und auch von tiefsinnigen Weltfragen werden die Personen des Stückes sicherlich nicht bewegt. Die symbolische Deutung der Ahnfrau stimmt daher in keiner Weise zu dem Grundcharakter des Dramas. Hierzu kommt nun noch ein Zweites. Von dem Grafen und besonders von

seinem Kastellan wird die Geschichte von dem Gespenst der Ahnfrau genau so vorher erzählt, wie sich diese uns im weitern Verlauf des Stückes zeigt. Die genaue Übereinstimmung zwischen dem unter den Schloßbewohnern herrschenden Gespensterglauben und der Art und Weise, wie uns der Dichter das Gespenst vorführt, ist eine Thatsache, welche nur unter der Voraussetzung der objektiven Wirklichkeit des Gespenstes verständlich wird. Sowohl bei der subjektiv-psychologischen, als auch bei der symbolischen Auffassung der Ahnfrau würde jene Übereinstimmung unverständlich werden.

So ist denn die Ahnfrau ein rechtes und echtes Gespenst, wie dies denn auch jeder unbefangene Leser unmittelbar fühlt. Überhaupt würde es überflüssig gewesen sein. den — wie man sieht — umständlichen Beweis für die objektive Gespenstnatur der Ahnfrau zu führen, wenn nicht in der Schicksalsfrage betreffs Grillparzers eine so grenzenlose Verwirrung herrschte und die möglichst genaue Feststellung der Natur der Ahnfrau Aussicht böte, zur Beseitigung jener Verwirrung beizutragen. Übrigens hat Grillparzer selbst, der doch über dieses Drama in so mancherlei Hinsicht in starker Selbsttäuschung befangen war, niemals die Ahnfrau als wirkliches Gespenst in Abrede gestellt.[130])

Jetzt wird es sich nun weiter fragen, ob die Ereignisse, die das Haus Borotin treffen, ein Schicksal im Sinne der sogenannten Schicksalstragödie sind. Denn an sich betrachtet, könnte es ja auf einem zufälligen Zusammentreffen beruhen, daß die Ahnfrau, die zu ruhelosem Herumwandern verdammt ist, solange das Haus Borotin besteht, endlich nach langem Warten infolge einer seltsamen Verkettung der Umstände wirklich den Untergang dieses Hauses sich vollziehen sieht und so erlöst wird. Dann könnte nur von einem Schicksalsglauben der Personen im Stück, nicht aber von dem Schicksal als einer objektiven Macht die Rede sein. In der That ist dies die Meinung, die Grillparzer selbst über sein Stück ausspricht.[131])

Da ist nun zunächst festzustellen, daß die Ahnfrau selbst unter dem Willen einer übernatürlichen Macht steht. Sie mag machen, was sie will: der Strafe des ohnmächtigen Herumwanderns kann sie sich nicht entziehen. Mag es sich mit den übrigen Personen wie immer verhalten: jedenfalls reicht durch die Gestalt der Ahnfrau eine übernatürlich eingreifende Macht in die Welt des Dramas hinein.

Betrachtet man nun die Geschicke der übrigen Personen, so steht man angesichts derselben vor der Wahl, die Ahnfrau entweder als eine Tragödie des schranken- und sinnlosen Zufalls oder als eine Tragödie des übernatürlichen und hinterlistigen Schicksals anzusehen. Ich zähle kurz die Zufälle auf, von denen der Gang der Handlung abhängig ist. Es war ein ausgesucht tückischer Zufall, daß das dreijährige Söhnchen des Grafen durch die gerade nur damals unverschlossen gebliebene Gartenthür zum nahen Weiher lief und dort in die Hände eines Räubers fiel. Ein noch ausgesuchterer Zufall aber ist es, daß der zum Räuber herangewachsene Jaromir gerade seine Schwester bei Nacht im Walde, und zwar gerade in einer derartigen Lage antrifft, daß es zwischen beiden — sie kennen einander nicht — sehr rasch zu einem Liebeseinverständnis kommt. Diese beiden außerordentlichen Zufälle mußten sich verbinden, wenn überhaupt die Handlung unseres Dramas möglich werden sollte. Durch diese Verbindung wird natürlich der Charakter des Zufälligen, der dieser Voraussetzung des Stückes anhaftet, ganz gewaltig gesteigert. Aber auch in die Handlung selber mischt sich der Zufall in entscheidender Weise ein. Dies geschieht vor allem dadurch, daß Jaromir, der sich in den Außenwerken des Schlosses verbergen will, gerade von dem alten Grafen, seinem Vater, bemerkt und verfolgt wird. So beruht es auf einem elenden Zufall, daß zu allen Greueln auch noch der Vatermord hinzukommt.

Allein wenn auch in unserer Tragödie eine übermäßig

starke Häufung des Zufalls vorkommt: wodurch empfiehlt sich denn — so wird man fragen — die Auffassung, daß hinter diesen Zufällen ein finsteres, die Menschen willenlos machendes Schicksal walte, mehr als die andere Auffassung, daß der Dichter eben den Zufällen einen allzu breiten Spielraum gewährt habe? Die erstere Meinung scheint die Sachlage im Stücke unnützerweise noch verwickelter zu machen und dem Dichter einen noch stärkeren Fehler aufzubürden, als es die übermäßige Häufung des Zufalls wäre. Bei genauerer Betrachtung indessen wird sich ergeben, daß die zweite Auffassung, das Stehenbleiben beim bloßen Zufall, eine äußerst künstliche und gewaltsame Deutung des Stückes wäre und außerdem das Stück weit fehlerhafter machen würde, als es nach jener ersten Ansicht ist. Alles im Drama drängt und zwingt geradezu dem Leser den Glauben auf, daß jene Zufälle nur scheinbar Zufälle, in Wahrheit aber Schicksalsfügungen sind. Vergegenwärtigen wir uns also, wie die Zufälle des Stücks auf eine unbefangene Phantasie wirken müssen.

Erstlich bedenke man, daß die genannten Zufälle alle in derselben Richtung liegen und nach derselben Richtung wirken. Sie sind sämtlich darauf angelegt, stufenweise mehr und mehr Unheil und endlich Vernichtung über das Haus Borotin zu bringen, und sie haben auch wirklich diesen Erfolg. So wird schon hierdurch der Glaube, daß ein geheimer Schicksalsplan vorliege, kaum vermeidlich. Man bedenke ferner, daß jene Zufälle und ihre unheilvollen Folgen sich in genauer Übereinstimmung mit der unter den Bewohnern des Schlosses verbreiteten Sage und den sie quälenden Ahnungen befinden. Der alte Graf und sein Kastellan erzählen die Sage von der mit dem Schicksal der Ahnfrau verknüpften Ausrottung des Stammes Borotin, lange bevor sie etwas von jenen Zufällen und ihren furchtbaren Folgen wissen. An sich freilich könnte man diese Ahnungen und Befürchtungen mit Terlitza als natürliche Erzeugnisse „der den unbewußten Vorstellungsinhalt traumartig

verarbeitenden Seele" ansehen;[132]) allein unter dem Druck aller andern Faktoren, die den Glauben an ein Schicksal im Leser erzeugen, werden sie selbst zu einem in derselben Richtung mitwirkenden starken Faktor. Sodann springt noch eine weitere Übereinstimmung in die Augen: jene Zufälle und ihre Folgen kommen in der auffallendsten Weise der der Ahnfrau auferlegten Bestimmung entgegen. Die Ahnfrau ist dazu verdammt, das Verderben ihres Hauses mit anzusehen; nach vollzogenem Verderben aber soll sie erlöst werden. Und Schlag auf Schlag führen jene Zufälle dieses Verderben herbei. Um so mehr aber treibt diese Übereinstimmung zu dem Glauben an einen für das Gespenst und die Lebenden gemeinsamen Schicksalsplan, als in der über die Ahnfrau verhängten Strafe ohnedies schon eine übernatürlich eingreifende Macht in das Drama hineinreicht. Zu dem allen tritt noch das Vorherwissen, mit dem die Ahnfrau begabt ist. An sich könnte man hierin einfach ein Hellsehen erblicken, wie dies bei einem Gespenste ja nichts Überraschendes wäre. Allein diese Erklärung wird im Hinblick auf den Umstand unmöglich, daß die Ahnfrau trotz ihres Voraussehens die Geschicke ihres Hauses doch *nicht abwenden kann*. Dieses Nichtabwendenkönnen drängt den Leser förmlich zu dem Glauben hin, daß die Ereignisse sich nach unabänderlichem Schicksalsschluß vollziehen. Nur durch eine höchst künstliche Erklärung könnte man sich dieser unwillkürlichen und natürlichen Folgerung entziehen. Endlich fallen noch die Schlußworte der Ahnfrau in die Wagschale, in denen sie die ewige Macht preist, durch die ihre und des ganzen Hauses Erlösung vollbracht sei. *Entweder* sagt hiermit die Ahnfrau die Wahrheit, und dann ist schon durch diese Worte allein das Drama als Schicksalstragödie bewiesen; *oder* — und wer wird dies annehmen wollen? — der Dichter hat in den so bedeutungsschwer klingenden Schlußworten seiner Tragödie die Ahnfrau, die doch in die Wege der übernatürlichen Macht eingeweiht sein müßte, ihre

subjektive, irrige und noch dazu den Leser fast mit Notwendigkeit irreleitende Ansicht aussprechen lassen.

Nach dem allen darf ich sagen: eine Menge schwerwiegender Faktoren läßt in dem Leser des Stückes den Glauben bis zur Gewißheit erstarken, daß eine übernatürliche Macht zur Erfüllung eines von ihr verhängten finsteren Fluches die scheinbaren Zufälle in den Geschicken der Personen absichtlich herbeiführt und überhaupt den Personen ihre Geschicke listiger Weise aufzwingt.[133]) Demgemäß ist auch der Hauptkonflikt des Dramas darin zu suchen, daß die scheinbar freien Menschen gegen den Fluch des Schicksals vergeblich ankämpfen. So darf man auch, sobald man sich nur auf den Standpunkt dieser Weltanschauung stellt, die Ahnfrau zu den Tragödien mit typisch-menschlichem Konflikte zählen (vgl. S. 8 f.). Leugnet man dagegen die Schicksalsidee in der Ahnfrau, so bleibt nur übrig, wie dies Terlitza in einer auch für die gegenteilige Meinung lehrreichen Weise gethan hat, ein wahres Netz von künstlichen Erklärungen über das Stück auszuspannen. Und wie sähe das auf diese Weise von dem Vorwurf der Schicksalstragödie gerettete Stück aus? Es wäre voll der unwahrscheinlichsten Zufälle, der unglaublichsten Übereinstimmungen, der irreführendsten Züge; gerade durch den gekünstelten Rationalismus würde das Drama abgeschmackt grausig werden! Man kann an Houwalds Trauerspiel „Das Bild“ sehen, wie gekünstelt und äußerlich ein Schicksalsdrama wird, das nicht genug Ernst damit macht, die Häufung sonderbarer Zufälle auf ein „Schicksal“ zurückzuführen. Houwalds Drama würde nur gewonnen haben, wenn er die Zufälle, die sich an die beiden Bilder und den Maler derselben knüpfen, in einer für das Gefühl zwingenderen Weise als Fügungen einer rächenden Schicksalsmacht dargestellt hätte, was freilich nur durch eine tiefgehende Veränderung in Ton und Haltung des Stücks möglich gewesen wäre.

Das „Schicksal“, das uns die Ahnfrau zur Anschauung

bringt, besteht aus folgenden wesentlichen Zügen. Es ist eine Macht vorhanden, welche den Menschen hinterrücks ihr Geschick bereitet. Wohin auch ihr Überlegen und bewußtes Wollen ziele, und wie sehr beides sich auch sträube, es hilft nichts; das von jener Macht vorherbestimmte Los verwirklicht sich doch. Das „Schicksal" hebt sonach, soweit es waltet, das vernünftige, freie Wollen des Menschen auf. Darum ist das „Schicksal" als übernatürliche Macht zu denken. Soll es seine Zwecke erreichen, so muß es in den natürlichen Lauf des körperlichen und seelischen Geschehens mannigfach eingreifen. Dies ist die formale Seite am „Schicksal." Seinem Inhalt nach nun ist es wesentlich ein die Nachkommen für die Sünden der Vorfahren treffender Fluch. Der Plan des „Schicksals" besteht darin, daß die Nachkommen zur Buße für die Frevel ihrer Ahnen wider Wissen und Willen in Greuel und Verderben verstrickt werden. Die Schicksalstragödie ist mithin von dem Begriff oder vielmehr Unbegriff der unbewußten oder schuldlosen Schuld unzertrennlich. — Hiermit will ich übrigens nicht geleugnet haben, daß Bertha und Jaromir bei Grillparzer auch bis zu gewissem Grade eine wirkliche, bewußte Schuld auf sich laden.[134])

Es würde mich nun zu weit führen, wenn ich prüfen wollte, wie sich das „Schicksal" der Ahnfrau zu dem Walten des Schicksals in den antiken Tragödien, bei Calderon, in Schillers Braut von Messina u. s. w. verhalte. Hier genüge es, das Verhältnis der Ahnfrau zu den Dramen der Schicksalstragiker im engern Sinne, d. i. besonders Werners und Müllners festzustellen. Da kann nun nach dem Ergebnis, das wir durch die Betrachtung der Ahnfrau gewonnen haben, kein Zweifel darüber bestehen, daß das „Schicksal" der Ahnfrau mit der Schicksalsmacht im vierundzwanzigsten Februar, in der „Schuld" u. s. w. in den wesentlichen Zügen übereinstimmt. Der Fluch, der über dem Geschlechte Borotin waltet, ist dem Grundcharakter nach dieselbe Macht, welche die Familie Kuruth im vierund-

zwanzigsten Februar und das Haus des Don Valeros in Müllners Schuld in Greuel und Untergang hereinzieht. Wollte ich das „Schicksal“ in diesen beiden Stücken charakterisieren, so müßte ich die soeben mit Rücksicht auf die Ahnfrau angeführten Charakterzüge einfach wiederholen. Es ist daher ganz in der Ordnung, wenn Grillparzer als Verfasser der Ahnfrau zu den Schicksalstragikern Werner und Müllner gestellt wird.

Der Unterschied zwischen Grillparzer und diesen beiden Dramatikern bezieht sich nur auf die Art und Weise, wie sich das grundsätzlich gleichgeartete Schicksal hier und dort bethätigt. Bei Werner und Müllner nämlich gebärdet sich das Schicksal in einer so unvernünftigen, grassen, äußerlichen und läppischen Weise, wie dies in der Ahnfrau lange nicht der Fall ist. Im vierundzwanzigsten Februar z. B. fügt das Schicksal zum Vatermord nicht nur einen Schwester-, sondern auch einen Sohnesmord hinzu; die Personen reden fortwährend von dem auf ihnen liegenden „Fluche“; ihre bösen Ahnungen erzeugen sich oft in höchst gekünstelter Weise; und wie kindisch nun gar ist die Rolle, welche der Kalendertag des vierundzwanzigsten Februar, das große Messer und die Sense spielen! In Müllners Schuld wiederum erhält der Schicksalsfluch durch seinen Ursprung — er wird einer Zigeunerin als Verwünschung für ein verweigertes Almosen in den Mund gelegt — etwas unsagbar Sinnloses und Albernes; und wie frostig berührt die Verquickung des Fluches, der auf dem Grafen Hugo lastet, mit dem Stand der Sterne bei den entscheidenden Wendungen seines Lebens! Das Ärgste in dieser Hinsicht übrigens ist in Müllners neunundzwanzigstem Februar geleistet, einem Stücke, in dem sich die äußerste dichterische Unfähigkeit bekundet. Bei Grillparzer fallen alle diese plumpen und kindischen Geschraubtheiten und Übertreibungen weg, das Schicksal hat bei ihm — trotz aller Unvernunft — doch mehr Einfachheit, Größe und Würde als bei Werner und Müllner.

Die Betrachtungen über das Schicksal in der Ahnfrau erhalten erst dadurch einen befriedigenden Abschluß, daß man die Frage beantwortet, wie es komme, daß Grillparzer selbst sich in einer Weise über sein eigenes Drama auslasse, die so wenig mit dem Eindruck sowohl des unbefangenen, als auch des kritischen Lesers übereinstimmt. Der „Vorbericht" zur Ahnfrau erklärt unumwunden: „Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt." Er habe kein „neues System des Fatalismus" darstellen wollen, sondern nur, wie Shakespeare und Calderon, „den abergläubigen Wahn finsterer Zeiten" zu dichterischen Zwecken benutzt. Und ebenso erklärt er in seinem Tagebuch, daß er mit dem „Treiben einer faselnden, frömmelnden, geistlosen Schule" nichts gemein habe. Und anderswo setzt er auseinander, daß er nur die Personen des Stückes als von dem Glauben an das Schicksal erfüllt, nirgends aber das Schicksal als eine objektiv waltende Macht dargestellt habe.[135] Es kommt vielfach vor, daß sich ein Dichter in Selbsttäuschung über sein Werk befindet, und es ist dies auch leicht begreiflich; wie aber ist es möglich, daß ein Dichter — und noch dazu ein mit scharfem Verstande begabter — sich in einem so grundlegenden und fast handgreiflichen Punkte über seine eigene Dichtung täuschen konnte?

Zunächst ist, wenn Klarheit in die Sache kommen soll, darauf Gewicht zu legen, daß Grillparzer keineswegs überall mit gleicher Entschiedenheit den Schicksalscharakter der Ahnfrau zurückgewiesen hat. So schwächt er seine ablehnende Haltung schon durch die Erklärung ab, daß es für den Zuschauer unausgemacht bleiben müsse, „ob er dem launigen Wechsel des Lebens oder einer verborgenen Waltung das schauderhafte Unheil zuschreiben solle." Ja er fügt hinzu, daß Müllner und er die Idee des Schicksals auf diese Weise gebraucht haben. Und in seiner Selbstbiographie ruft er den Lesern der Ahnfrau zu, daß sie „an den biblischen Spruch von der Strafe des Ver-

brechens an den Kindern des Verbrechers bis ins siebente Glied" denken mögen; dieser „Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit", nicht aber ein „Schicksal" komme in der Ahnfrau zur Darstellung.[136]) Als ob eine derartige „geheimnisvolle Gerechtigkeit" nicht eben das wäre, was bei Werner und Müllner als Schicksal auftritt!

Ich werde wohl nicht fehlgehen, wenn ich annehme, daß die Unklarheit, mit der sich der Dichter über das Schicksal in seiner Ahnfrau nach deren Vollendung ausließ, auch vor und während der dichterischen Arbeit bestanden haben werde. Wenn wir daher gemäß seinen deutlichen Erklärungen uns allerdings vorstellen werden, daß Grillparzer beim Dichten der Ahnfrau die Absicht hatte, das Schicksal nur in Form des von den Personen gehegten Schicksalsglaubens in sein Stück zu bringen, so werden wir uns doch zugleich vorzustellen haben, daß er sich den Unterschied zwischen dieser subjektiven und jener objektiven Form des Schicksals nicht völlig klar vor Augen gestellt habe. Nicht als ob ich meinte, daß er nicht im stande gewesen sei, diesen doch wahrlich sehr leicht zu verstehenden Unterschied in seiner Allgemeinheit aufzufassen; sondern ich will nur sagen, daß er ihn in bezug auf die besondere Welt seines Stückes sich folgerichtig klar zu machen vernachlässigte. Nun kam des Dichters lebhaft erregte, stark verkörpernde Phantasie hinzu. Indem er sich mit der ganzen Glut seines Schaffens und Gestaltens in die geheimnisvolle Schicksalsidee hineinlebte, so geschah es ihm, daß diese Idee halb unwillkürlich aus dem Innern des Herzens seiner Personen heraustrat und nun die ganze Welt des Stückes in ihrem innern und äußern Geschehen mehr und mehr beherrschte. Dies machte sich um so leichter so, als er in dem wirklichen Gespenst der Ahnfrau ohnedies eine übernatürliche Macht handgreiflich in sein Stück hereingezogen hatte. So wurde die Unsicherheit im Vorstellen Grillparzers durch seine starke Phantasie gut gemacht; die Phantasie war klarer und einheitlicher als sein Vorstellen. Aus dem Schwanken zwischen

dem nur subjektiven und dem doch zugleich auch objektiven Schicksal wurde in der herausgestellten Dichtung selber eine unzweideutige und gewaltige objektive Schicksalsmacht. Freilich machte sich der Dichter diesen Erfolg nicht völlig klar; auch gegenüber seinem vollendeten Werke blieb er in einer gewissen Unklarheit über die Bedeutung des Schicksals befangen. Er war eben in seine Dichtung mit seiner ganzen Subjektivität mehr verwickelt als der unbefangen hinzutretende Leser. Und als dann nun gar der Lärm der Rezensenten über das „Schicksal" losbrach, da erinnerte er sich natürlicherweise ganz besonders und einseitig daran, daß er ausdrücklichermaßen doch nur den Schicksals*glauben*, nicht eine objektive Schicksalsmacht habe zur Darstellung bringen wollen. — So ungefähr erklärt sich der Zwiespalt zwischen den Äußerungen des Dichters über sein Werk und diesem selber in ungezwungener Weise.

Als gänzlich fehlgehend muß die Meinung Grillparzers angesehen werden, daß in seinem Drama „der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blut liege", zum Ausdruck komme. Eine derartige auf Vererbung beruhende Verstärkung der bösen Triebe tritt nirgends in der Ahnfrau deutlich hervor. Man kann sich dergleichen wohl *in abstrakto* in betreff Jaromirs und Berthas denken, aber zur sinnlichen Anschauung ist es vom Dichter nicht gebracht.[137]) Überdies ist hiermit vom Dichter eine Bedeutung seiner Ahnfrau angedeutet, die nach einer ganz andern Richtung hin liegt als die „geheimnisvolle Gerechtigkeit", in deren Darstellung doch nach der vorhin erwähnten Äußerung von ihm der Sinn des Stückes liegen soll. Will man wissen, wie ein Drama aussieht, in dem die Vererbung der Antriebe zum Bösen vom Dichter wirklich zur Anschauung gebracht ist, so wäre auf Ibsens „Gespenster" hinzuweisen.

In ganz anderer Weise ist die Ansicht Zimmermanns zu beurteilen, daß sich in der Ahnfrau, wie in Schillers Braut von Messina, der Zusammenhang von Schuld und Strafe auf

dem Wege physiologischer Vererbung vollzieht. „Die Verbrechen wirken ungesehen fort, weil im Leibeserben des Verbrechers dieser selbst fortbesteht"; wenn der Nachkomme für die Schuld des Vorfahren bestraft werde, so finde dies seine „physiologische" Rechtfertigung in der „Identität des im Vor- und Nachfahren fließenden Lebensstromes."[138]) Ich kann hierin keine Beseitigung, sondern nur eine besondere philosophische Deutung des Schicksalsfluches erblicken. Zimmermann sagt richtig und deutlich: nur die Stammmutter habe mit Willen gehandelt, ihre Nachkommen handeln vom Druck der auf ihnen ruhenden Schuld getrieben; jene allein sei mit Bewußtsein, diese seien bewußtlos schuldig. Hiermit ist, sowenig er dies auch zugeben will, doch thatsächlich von der „Nemesis" der Ahnfrau zugestanden, daß sie ein „Fatum" von grundsätzlich gleicher Beschaffenheit sei, wie dasjenige bei Werner, Müllner und Houwald. Das Abweichende seiner Ansicht besteht im Grunde nur darin, daß er diese übernatürliche und unvernünftige Nemesis als ein Naturwirken, als einen leiblichen Zusammenhang hinstellt. Allein diese Auffassung wird in der Dichtung selber nirgends zum Ausdruck gebracht, noch auch nur nahegelegt; sie ist lediglich eine philosophische Zurechtlegung und Weiterführung des Grillparzerschen Schicksals, zu der die Dichtung keinen Anlaß bietet. Da nun aber diese Deutung einen gewissen physiologischen Mystizismus enthält, durch den das Wunderbare und Dunkle des „Schicksals" nur noch erhöht würde, so scheint mir damit dem Dichter nicht gedient zu sein.

Es würde sich kaum rechtfertigen lassen, so ausführlich über die Ahnfrau zu handeln, wenn sie nicht zu Betrachtungen allgemeinerer Art hinführte. Vor allem knüpft sich die Frage an sie: wie läßt es sich im Zusammenhange mit Grillparzers Individualität und Entwicklung verstehen, daß er in einem seiner Stücke als Vertreter der Schicksalsidee vor uns tritt? Bei oberflächlicher Betrachtung scheinen alle Verbindungsglieder

zwischen dieser und den übrigen Seiten im Dichter zu fehlen. Es scheint hier ein alleinstehendes Element in seinem Entwicklungsgange vorzuliegen, ein jugendlicher Einfall oder Fehlgriff, der mit dem tieferen Wesen des Dichters in keinem Zusammenhang steht. Ich werde darthun, daß es sich hiermit ganz anders verhält.

Es wird für die Betrachtung dieser Frage gut sein, wenn wir uns zunächst vergegenwärtigen, was Grillparzer in einem seiner kleinen Aufsätze über die Bedeutung des Tragischen überhaupt geäußert hat. Er findet, im Trauerspiele werde entweder der Freiheit über die Notwendigkeit der Sieg verschafft oder umgekehrt: „Die Neuern halten das erstere für das allein Zulässige, worüber ich aber ganz der entgegengesetzten Meinung bin." Der Sieg der Freiheit und die damit verbundene Erhebung des Geistes ist untragisch; tragisch allein ist es, wenn der Mensch dem Gesetze der Notwendigkeit, dem außerhalb seines Willenskreises vorhandenen kausalen Zusammenhange unterliegt. Diese unabhängig von unserem Wollen bestehende Verkettung von Ursache und Wirkung nennt man Verhängnis, Schicksal. Das Tragische liegt also darin, daß der Mensch durch das Schicksal zerschmettert wird. Es klingt ganz an Schopenhauers Auffassung vom Tragischen an, wenn er sagt, das Tragische zeige uns den Fall des Gerechten und den Sieg des Ungerechten, es lehre uns das Nichtige des Irdischen erkennen, es gebe dem unbestimmten, formlosen Schmerz über die Übel des Lebens Gestalt und Grenze, es lasse uns den strauchelnden Mitmenschen bedauern, den Fallenden lieben.[139])

Abgesehen von aller sachlichen Kritik, fordern diese Behauptungen Grillparzers zu verschiedenen Bemerkungen heraus. Fragt man, wie des Dichters eigene Tragödien zu dieser Ansicht vom Tragischen stimmen, so lassen sich nicht wenige nennen, an denen das Einseitige dieser Ansicht offenbar wird. Während Grillparzer außer der Ahnfrau besonders noch die Medea als

Bestätigung für seine Anschauung anführen kann, so werden wir ihm vor allem die Sappho und des Meeres und der Liebe Wellen entgegenhalten. Freilich werden auch Sappho und Hero durch die Macht der Dinge, Menschen und Verhältnisse, in die sie gestellt sind, vernichtet; aber zugleich erscheint in ihrem Untergange ihr Selbst, das, was sie wesenhaft sind, und was sie erstrebt und vertreten haben, als eine wohlberechtigte, ja als die höhere Art der Menschlichkeit. In ihrem Untergang sind sie doch in ideellem Sinne siegreich; ihre Erlösung ist nicht bloß negatives Loswerden des Lebens, sondern sie besteht zugleich in der positiven Erhaltung ihres wesenhaften Seins und Strebens unter den ewigen Werten der Menschheit. So widerlegt Grillparzer seine Theorie durch seine eigenen Stücke.

Noch wichtiger aber für meinen Zweck ist es, daß jene Theorie Grillparzers einen Fingerzeig enthält in betreff der Beantwortung der Frage, wie sich die Schicksalsidee in seine ganze Individualität eingliedere. Er fühlte das Tragische — dies scheint mir aus jenem Aufsatze hervorzugehen — ganz vorwiegend nach der Seite seines lastenden Druckes, seiner vernichtenden Schwere. In den Stunden des Schaffens freilich wurde er von seinem hierdurch gesteigerten künstlerischen Tiefblick glücklicherweise dazu fortgetrieben, auch das Befreiende und Errettende, das im Tragischen liegt, zu starkem Ausdruck zu bringen. Doch gewöhnlich machte ihm das Tragische weit mehr den Eindruck einer niederdrückenden, vernichtenden Macht. Er fühlte aus dem Tragischen vorwiegend dieses negative Moment heraus. Hatte sein Gefühl aber einmal zum Tragischen diese Stellung, so wird es nun auch schon verständlich, daß die Fassung der Schicksalsidee, wie sie in der Ahnfrau enthalten ist, ihm naheliegen und ihn anziehen mußte. Denn gerade in der Form des Tragischen als Schicksalsfluches ist die Besiegung der Freiheit durch die Notwendigkeit offenbar am allerstärksten ausgeprägt. So werde ich jetzt sagen dürfen, daß, wenn Grillparzer

in seiner Jugend zu einer niedrigeren und besonders für die Stufe des modernen Geisteslebens unbefriedigenden Form des Tragischen griff, ihm dies schon durch den Eindruck, den das Tragische vorwiegend auf ihn ausübte, nahegelegt wurde. Jetzt fällt auch ein neues Licht auf die Thatsache, daß Grillparzer mit besonderer Vorliebe für seine Tragödien den Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit wählte. Denn wenn es sich in der Tragödie um Personen handelt, die dem Leben hilflos gegenüberstehen und sich in der Wirklichkeit nicht durchzusetzen im stande sind, so kommt hierbei das Niederdrückende und Lastende der „Notwendigkeit" weit mehr zum Ausdruck als in den Fällen, wo männlich und trotzig mit ihr gerungen wird.

Und nun gehe ich noch einen Schritt weiter. Die Hinwendung zur Schicksalstragödie hängt mit der ganzen Unfreiheit und Enge Grillparzers zusammen. Ich habe im 14. Kapitel von seiner persönlichen Scheu und Unsicherheit gegenüber dem Leben ausführlich gehandelt, und in verschiedenen Kapiteln war davon die Rede, wie sich in seinen Dichtungen dieser Zwiespalt zwischen der einseitig entwickelten Subjektivität und den realen Mächten des Lebens zum Ausdruck bringe. Hier nun, in dem Ergreifen der Schicksalsidee, liegt ein neuer Beleg für das ängstliche, unsichere Verhalten zur Wirklichkeit vor. Diese erschien ihm übergewaltig, bedrückend, unheimlich, er fühlte sich ihr gegenüber ohnmächtig und gebunden. Es ist daher kein Wunder, daß er das Tragische als Sieg der Notwendigkeit über die Freiheit auffaßte und sich von der brutalsten Form dieses Sieges, dem Walten eines Schicksalsfluches, begeistern ließ. Soviel ich weiß, hat bisher nur Kuh auf diesen Zusammenhang der Schicksalsidee bei Grillparzer hingedeutet.[140]) Und merkwürdig ist es, daß Grillparzer schon in seiner Jugend, wo er sich noch verhältnismäßig hoffnungsreich und unternehmend dem Leben zuwandte, dem Tragischen in dieser mut- und freiheitlähmenden Form den Vorzug gab. Man ersieht hieraus, wie

tief jenes Mißverhältnis Grillparzers zu Leben und Welt mit seiner Natur verwoben war. Es war ein Glück, daß ihn sein guter Geschmack und seine Einsicht davor bewahrten, sich noch länger in dem Bann dieser das moderne Gefühl abstoßenden Art des Tragischen zu bewegen. Seine zweite Tragödie, Sappho, weist nicht die leiseste Spur von Schicksalsspuk auf.

Andere seiner Tragödien freilich zeigen deutliche Spuren der Schicksalsidee. Nicht als ob er jemals wieder eine eigentliche Schicksalstragödie gedichtet hätte; wohl aber wird in zwei seiner Dramen, im goldenen Vließ und in Libussa, der Gang der Handlung durch Eingriffe einer übernatürlichen Macht bis zu gewissem Grade mitbestimmt. Es ist daher ungenau, daß, wie man fast überall liest, nach der Ahnfrau keines seiner Dramen etwas vom Schicksal an sich habe. Und es ist Gewicht darauf zu legen, daß die Schicksalsidee auch noch weiterhin hier und da hindurchscheint; denn hieraus geht hervor, wie sehr sie mit Grillparzers Denkweise verwandt war.

In Grillparzers Trilogie ist es das Vließ, woran sich eine geheime, die Menschen ohne ihr Wissen und Wollen in Verderben ziehende Schicksalsmacht knüpft. Sogleich im „Gastfreund" wird diese tückische Macht sichtbar. Phrixus träumt im Tempel zu Delphi, ein unbekannter Gott reiche ihm ein goldenes Widderfell mit den Worten: „Nimm Sieg und Rache hin!" Beim Erwachen zeigt sich der Traum erfüllt, Phrixus löst das Vließ von der Statue des Gottes, dieses führt ihn mitten durch alle Feinde hindurch bis ans Meer, und hoch oben am Maste wehend, leitet es den auf gut Glück Hinaussteuernden durch alle Gefahren des Meeres an eine unbekannte Küste, wo er zu seinem größten Erstaunen die Bildsäule desselben ihm unbekannten Gottes erblickt, der ihm im Traume erschienen war. Vor allem das Vließ nun entflammt in des Aietes Brust Habgier und Grimm und führt hierdurch die Ermordung des Phrixus herbei. Nimmt man dies alles zusammen, so erhält

man den Eindruck, es gehe vom Vließ ein geheim wirkender Fluch aus, der durch scheinbare Zufälle den Besitzer desselben ins Verderben stürzt. Wollte man diese ganze Verkettung rationalistisch auf bloßen Zufall zurückführen, so sänke das Vorspiel zu einem unwahrscheinlichen und läppischen Abenteuer herab.

In dem weitern Verlauf der Trilogie tritt die Schicksalsidee mehr zurück, ohne indessen ganz zu verschwinden. Ich will noch auf zwei Punkte, an denen sie zu Tage kommt, kurz hindeuten. Im vierten Akt der Argonauten springt es recht deutlich in die Augen, daß man sich in einem Land der Zauber und Wunder befindet. Die Schlange, die das Vließ bewacht, der Zaubertrank, der sie weglockt, die aufspringenden und zufallenden Pforten — dies alles sind Wirklichkeiten im Sinne des Stückes. Es wäre daher eine frostige und unerträglich verständige Annahme, zu meinen, es sei überall nur der subjektive Glaube der Personen, der sie zu dem Vließ hinziehe. Vielmehr wird durch die ganze Welt, in der das Stück spielt, auch ganz abgesehen vom Vorspiel, unserer Phantasie der Glaube aufgedrängt, daß Jason durch magische Kraft zum Vließ unwiderstehlich hingelockt werde. Noch stärker tritt die Zauberei im vierten Akt des dritten Teils auf, wo Medea der Kreusa das todbringende Gefäß sendet. Angesichts dieser Zauberwelt geschieht es dem Leser unwillkürlich, daß er die Bethörung und das Unheil, die ausnahmslos überall eintreten, wo das Vließ mit im Spiele ist, als zauberische Wirkung desselben ansieht.

Allerdings ist das Vließ vor allem ein Symbol. Es stellt die Lockung und Versuchung dar, durch welche Ruhm, Größe und Glanz das Menschenherz bethören.[141]) Allein daneben übt es zugleich eine wirkliche Macht aus. Ruhm, Größe und Glanz erscheinen in Gestalt des Vließes als wirkliche Dämonen, die den Menschen tückisch zu umgarnen und zu verderben trachten. Die freie Selbstbestimmung wird hierdurch

keineswegs, wie in der Ahnfrau, aufgehoben oder auch nur verdrängt, sie bleibt in der Hauptsache bestehen, und nur von dunklem Hintergrunde aus übt hier und da, innerhalb unbestimmter Grenzen, der lockende Dämon des Vließes eine gewisse einschränkende Wirkung auf die eigene freie Kraft der Personen aus. So geht das Vließ nicht restlos in seine symbolische Bedeutung auf. Es bleibt in ihm ein stofflicher Rest zurück: die dunkle Schicksalsgewalt, mit der es ausgerüstet erscheint.

Außer der Trilogie ist es noch Libussa, worin Spuren der Schicksalsidee zum Vorschein kommen, wenn auch in viel geringerem Grade. Besonders gehört hierher Libussas Wanderung in das Thal von Budesch. Während sie am Krankenlager ihres Vaters, des Fürsten Krokus, saß, geschah ihr etwas Wunderbares:

„Da schwebte vor den Augen des Gemüts,
Hatt' ich's gehört nun, oder wußt' ich's sonst,
Das Bild mir einer Blume, weiß und klein,
Mit siebenspalt'gem Kelch und schmalen Blättern;
Die gib dem Vater, sprach's, und er genest;
In feuchten Gründen, schien es, wachse sie,
Das Thal von Budesch mußt' ich immer denken.
Da nahm ich Korb und Griffel und ging hin.
Ich suchte, und er starb."

Eben diese ahnungsvolle, vor Libussas eigenem Bewußtsein unmotivierte Wanderung aber ist es, wodurch sie mit Primislaus, ihrem künftigen Gatten, zusammentrifft, und wobei ihr das Kleinod ihrer Gürtelkette abhanden kommt — ein Umstand, der ihr dann den Thron verschaffen hilft. So erhält die Phantasie des Lesers den Eindruck, daß sich in Libussa, die ohnedies mit der Kraft des Hellsehens begabt ist, bei ihrem Entschluß, in jenes Thal zu wandern, die Stimme eines leise und heimlich führenden Schicksals habe vernehmen lassen. Denselben

Eindruck erhält man im zweiten und dritten Akt. Hier überläßt Libussa ihr Schicksal dem Instinkt eines Rosses und ihrer Voraussagung über die Situation, in der das Roß und seine Begleiter den Primislaus antreffen werden. Sieht man nun zu Beginn des dritten Aktes, wie sowohl der Instinkt des Zelters als auch die Vorhersagung Libussas das Richtige getroffen haben, so lösen sich auch hier wieder die scheinbaren Zufälle in ein geheim führendes Schicksal auf. Und es ist wiederum der ganze Charakter der von Hellsehen und Wundern erfüllten Zeit, unter dessen Einfluß sich dem Leser die scheinbaren Zufälle in dunkle Fügungen aufheben. Auch hier übrigens, wie im goldenen Vließ, bleibt die freie Selbstbestimmung der Personen trotz den leisen Schicksalsfäden, die sich hier und da in ihr Inneres hineinziehen, in der Hauptsache bestehen. Zudem paßt hier, wie im goldenen Vließ, ein dunkel fügendes Schicksal vortrefflich zu dem Charakter der Zeit, in der das Stück spielt; was sich von der Ahnfrau nicht sagen läßt. Noch sei bemerkt, daß in der Libussa das Schicksal nicht als Fluch wirkt; ja es tritt das Freundliche und Holde in seiner Führung stärker als das Verderbenbringende hervor.

Bevor ich das Thema der Schicksalsidee verlasse, möge eine allgemeinere Bemerkung gestattet sein. Wenn man unter Schicksal jede überindividuelle geistige Macht versteht, sofern dieselbe für den Lebensgang der Individuen als gebieterische Notwendigkeit auftritt, so führt uns jede Tragödie ein Schicksal vor Augen. Man spricht häufig von der sittlichen Weltordnung, die sich in der Tragödie zum Ausdruck bringe; hierbei liegt die Vorstellung von einer solchen überindividuellen Macht zu Grunde. Soll ich jenes Schicksal kurz bezeichnen, so werde ich mich vielleicht am besten so ausdrücken: es gibt große Individualitäten, die gerade durch ihre Größe eine Verletzung, Vereinseitigung, Verkehrung des Menschlichen („Schuld“) darstellen; da kann nun die Verschlingung von Größe und Schuld so innig sein und die

Schuld einen so starken Widerspruch gegen das Menschliche bedeuten, daß sie nur durch Negierung des Individuums überhaupt ausgeglichen werden kann. Die Tragödie wählt nun solche Personen, die unter diese Notwendigkeit fallen. An ihnen stellt sie diesen Zusammenhang sowohl von Größe und Schuld, als auch von Schuld und Sühne als ein ihre Geschicke bestimmendes Gesetz dar.

Die inhaltliche Seite dieses Zusammenhanges geht mich hier nun nicht näher an. Hier handelt es sich nur um eine genauere Bestimmung des Sinnes, in welchem dieser Zusammenhang als tragisches Schicksal bezeichnet werden dürfe. Da ist nun zunächst daran festzuhalten, daß er als eine den Individuen immanente Ordnung angesehen werden muß. Die Tragödie muß auf die Phantasie des Lesers den Eindruck hervorbringen, daß der Zusammenhang von Größe und Schuld und von Schuld und Sühne lediglich in dem Selbstbewußtsein der handelnden Personen seine Begründung findet. Das tragische Schicksal ist nur die Folgeerscheinung dessen, was die Personen als selbstbewußte, sich selbst bestimmende, ihr Entschließen und Handeln selbst verantwortende Wesen gethan haben; jenes ist nur die Conclusio zu diesen Prämissen. Es gibt hier sonach keine Macht, welche von sich aus, nach vorherbestimmtem Plane, die handelnden Personen Entschlüsse fassen ließe und so die Selbstbestimmung der Individuen ganz oder teilweise aufhöbe. Solche „Suggestionen", welche die handelnden Personen vom Schicksal erführen, gehören nicht in die moderne Tragödie. Der moderne Mensch ist zu sehr von der Überzeugung durchdrungen, daß er nur das aus seinem Bewußtsein Hervorgegangene und von seinem Bewußtsein Gebilligte anzuerkennen habe, als daß er das ihm vom Schicksal wider sein Wissen und Wollen Aufgezwungene sich als das Seinige gefallen ließe. Der „plastische Grieche" steht, wie Hegel sagt, für alles ein, was er als Individuum vollbracht hat, auch für das von ihm nach der

Bestimmung der Götter unbewußt und willenlos Gethane; denn er „zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseins und in das, was die objektive Sache ist.“ Unser „heutiges tieferes Bewußtsein“ dagegen will in dem, was es auf sich nehmen muß, mit seinem eigenen Wissen gegenwärtig sein.[142]) So ist denn die moderne Schicksalstragödie ein Rückschritt hinter das moderne Bewußtsein. Dieses fühlt sich durch sie in einer seiner einfachsten Grundvoraussetzungen verletzt.

Über der Immanenz ist jedoch das Überindividuelle des tragischen Zusammenhanges nicht zu vergessen. Was hiermit gemeint ist, wird sich am besten an dem Verhältnis zwischen Schuld und Sühne deutlich machen lassen. In betreff dieses Zusammenhanges sind zwei Grundanschauungen möglich: eine mechanische und eine geistige, die zugleich teleologisch sein müßte. Nach der mechanischen Auffassung wird die Vermittlung zwischen dem Vorgang der Schuld und dem der Sühne lediglich durch die kausale Kette der dazwischenliegenden einzelnen Geschehnisse hergestellt. M. a. W.: auf die Schuld würde die Sühne nur darum folgen, weil diese bestimmte Reihe von seelischen und körperlichen Vorgängen, wie sie uns die Tragödie zeigt, eingetreten ist. Wäre diese Reihe also durch die daneben verlaufenden Ereignisse abgelenkt, durch irgendeinen Zufall durchkreuzt worden, so wäre es vielleicht zu keiner Tragödie gekommen: der Konflikt wäre z. B. nicht so scharf geworden, daß er nur durch den Tod versöhnt werden könnte; oder die Gegner wären nicht zum Siege gelangt u. dgl. Derartige Möglichkeiten sind in keiner Tragödie ausgeschlossen; denn jeder Held wird in irgendeiner Lage schuldig, d. h. in Verbindung mit diesen oder jenen Menschen und Dingen; es läßt sich daher immer annehmen, daß sich die Lage, in der er sich befindet, nach der Schuld derart verändern könnte, daß es zu keiner Sühne käme. Es würde also bei dieser mechanischen Auffassung die Verknüpfung von Schuld und Sühne an der Zufälligkeit[143]) hängen, daß die dazwischenliegende

Reihe von Vorgängen sich in passender Weise abwickelt, daß alles in ihr klappt.

Ich behaupte nun: wenn dieser Gedanke ausdrücklich gefaßt wird, so wird dadurch die poetische Wirkung zerstört, welche die Phantasie von der Tragödie erwartet. Die Tragödie will uns in dem Zusammenhang von Größe, Schuld und Sühne den Sinn des menschlichen Lebens nach einer gewissen Seite hin zeigen. Hat schon die Dichtung überhaupt ihren Zweck darin, uns vor Augen zu führen, was es heiße Mensch sein, so gilt dies in ganz besonderem Maß von der Tragödie. Denn hier ist alles darauf angelegt, um jenen Zusammenhang von Größe, Schuld und Sühne in scharfe Beleuchtung zu setzen; alle Glieder der Tragödie ordnen sich diesem Zwecke unter und finden ihre Berechtigung allein in dieser Unterordnung. So verfolgt die ganze innere Einrichtung der Tragödie das Ziel, uns eine wichtige Seite von der Bedeutung, dem Wert und Kern, der inneren Ordnung des Menschendaseins zur Anschauung zu bringen. In keiner andern Dichtungsgattung spitzt sich alles so darauf zu, uns die Tiefe des Lebens zu entschleiern.

Wenn nun der Grundzusammenhang des Tragischen von der mechanischen Notwendigkeit der verbindenden Glieder, d. h. von etwas für diesen Zusammenhang selbst Gleichgültigem und Zufälligem abhängig gemacht wird, so kann er ebendamit nicht mehr als Sinn und Bedeutung des Lebens gelten. Es wäre ein Widerspruch, die Verwirklichung der Bedeutung und Vernunft, die im Menschlichen liegt, auf den Zufall zu stellen. Wird etwas ernsthaft als Sinn und Bedeutung einer Sache anerkannt, dann ist auch der weitere Gedanke mitgesetzt, daß diese Sache darin ihre innere Notwendigkeit, ihren immanenten Zweck habe. Diese philosophische Wahrheit gibt sich auch der Phantasie zu fühlen. Mischt sich in die Phantasie des Lesers der Gedanke, daß kein inneres Band, keine an und für sich vernünftige Notwendigkeit, sondern nur zufälliges

Zusammentreffen Schuld und Sühne verknüpfe, so geht auch für die Phantasie der Eindruck verloren, daß es sich um den zu Grunde liegenden Sinn des Lebens handle. Und um so mehr wird dies der Phantasie fühlbar, als in der Tragödie jener Zusammenhang von Schuld und Sühne als innerer Mittelpunkt des ganzen Organismus dargestellt und die Aufmerksamkeit des Lesers mit allen Mitteln darauf hingespannt wird. Zudem muß man bedenken, daß, auch ganz abgesehen von jener philosophischen Wahrheit, es nicht in der Natur der Phantasie liegt, große geistige Zusammenhänge zu zersplittern, zu zerreiben, zu atomisieren, sondern daß es ihrer Natur im Gegenteil entspricht, solche Zusammenhänge in der Form eines einfachen und unmittelbaren Waltens anzuschauen.

Ich will hiermit nun nicht gesagt haben, daß jeder Leser einer Tragödie sich ausdrücklich vorhalten müsse, daß der tragische Zusammenhang nicht mechanisch, sondern als innere und teleologische Notwendigkeit, als Walten einer überindividuellen geistigen Macht anzusehen sei. Diese philosophische Deutung ist nicht nötig. Vielmehr genügt es, wenn der Gedanke an eine mechanische Zurechtlegung überhaupt gar nicht auftaucht, und wenn sich dem Gefühl und der Phantasie der tragische Zusammenhang als eine Offenbarung dessen, was das Leben in seinem Grunde bedeutet, mit entschiedener Kraft aufdrängt. Implicite ist jedoch hierin der Gedanke enthalten, daß jener Zusammenhang auf einer immanenten Teleologie beruht, welche die Geschicke der Individuen in bezug auf das Verhältnis von Schuld und Sühne bestimmt. Darin liegt aber weiter, daß auch die ganze Reihenfolge der dazwischenliegenden Vorgänge — unbeschadet ihres mechanischen Zusammenhanges — doch zugleich als Ausdruck und Erfolg eines teleologisch-gesetzmäßigen Wirkens angesehen werden muß.

Jetzt ist genauer festgestellt, was unter Schicksal im weitern Sinne in der Tragödie zu verstehen sei. Hiernach bedeutet das

Schicksal jene Teleologie oder überindividuelle Gesetzmäßigkeit, welche die Geschicke der Personen und sonach auch die Reihe der dazu gehörigen Vorgänge in immanenter Weise (d. h. unbeschadet der durchgängigen Selbstbestimmung jener und des mechanischen Zusammenhanges dieser) derart bestimmt, daß sich daraus das tragische Grundverhältnis herstellt. Übrigens wird das Überindividuelle und Schicksalsartige dieser Macht auch dem Gefühl und der Phantasie aus jeder wahrhaft großen Tragödie unmittelbar zur Gewißheit werden. — Diese Erörterung konnte, wenn sie nicht allzu weitläufig werden wollte, unmöglich allseitig begründend sein, noch auch alle naheliegenden Mißverständnisse abwehren. Es lag mir besonders daran, die Aufmerksamkeit darauf hinzulenken, daß die übliche und richtige Behauptung von der Selbstbestimmung der Charaktere in der modernen Tragödie doch eine Ergänzung nach der Seite der Annahme einer überindividuellen Gesetzmäßigkeit bedürfe.

Ein paar Bemerkungen über einige bisher von mir unbeachtet gelassene Seiten der Ahnfrau mögen dieses Kapitel schließen. Die Vorzüge der Sprache und Komposition sind oft hervorgehoben worden. Die verschiedensten Beurteiler Grillparzers sind in der Anerkennung der außerordentlich bewegten, dahinfliegenden, glühenden, ergußreichen Sprache einig. In dem allzu Langatmigen mancher Ergüsse zeigt sich die noch nicht gereifte Jugendlichkeit des Dichters. Ebenso ist das Geschickte, Spannende und Bühnengerechte der Komposition von den verschiedensten Seiten anerkannt worden. Gottschall rühmt den erschütternden Gang und die fieberhafte Spannung der Handlung, die Verteilung des Stoffs in die einzelnen Akte, die Steigerung der Enthüllungen. Auch Julian Schmidt, der das Stück zu den „tollsten Ausgeburten der Schicksalstragödie" zählt, findet darin „ungewöhnliches Talent" und „großen theatralischen Verstand." Nach Scherers Ansicht ist die Ahnfrau dasjenige Stück Grillparzers, das aus der stärksten Entzündung der Phantasie hervorgegangen

ist. Und ein so erfahrener Dramaturg wie Laube sagt von der Ahnfrau: „Es pocht und treibt darin ein Puls des Wortes, des Dranges, des Lebens, welcher außerordentlich ist.“[144]) Über das wenig Individuelle der Charakterzeichnung habe ich schon an einer früheren Stelle (S. 93) einige Bemerkungen gemacht. Jaromir zeigt fast gar nichts von der Wildheit und Roheit eines Räubers; man begreift nicht, wie die Schilderung, die der Soldat im dritten Akt von ihm gibt, auf diesen sentimentalen Menschen passen könne. Schillers Karl Moor ist weit individualisierter als dieser Jaromir. Wie in der Sprache, so war auch in der Charakterzeichnung Calderon von Einfluß auf diese Dichtung. Bei Calderon werden die Personen auf den Flügeln ihrer Gefühle in die Höhe getragen und schweben in langwelligen Linien leicht und glänzend dahin; und ferner ist bei ihm der Charakter der Personen meistens auf wenige allgemeine Stimmungen aufgebaut. Augenscheinlich bewegt sich auch die Charakterzeichnung in der Ahnfrau und außerdem im „Traum ein Leben“ nach dieser Richtung.

---

18. Schlußbetrachtungen.

Die Stimmung in Grillparzers Tragödien.

Grillparzer als moderner Dichter.

Bevor ich einige abschließende Betrachtungen über Grillparzers Tragödien anstelle, will ich einen Blick auf sein Lustspiel werfen. Es wird für uns interessant sein, zu sehen, wie sich der weitaus überwiegend tragische Dichter einmal ausnahmsweise in der Sphäre des Lustspiels bewegt.

Zunächst halte ich die Meinung gegen alle Anfechtungen aufrecht, daß Grillparzer entschiedene Begabung für das Lustspiel höheren Stils besaß. Ich möchte wissen, wieviel Lust=

spiele es in Deutschland gibt, die in gleich geschickter Weise wie „Weh dem der lügt“ tieferen Sinn und kecke, heitere Laune miteinander verbinden und weise Gedanken so zwanglos und beziehungsvoll durch das wunderliche Getriebe der Handlung hindurchzuschlingen verstehen. Und wieviel Lustspiele haben wir Deutschen denn, in denen eine ebenso reiche Stufenfolge komischer Charaktere — angefangen vom freien, sich selbst durchschauenden Humor bis zur ungeschlachten, hilflosen Komik — vorkäme? Und endlich ragt das Grillparzersche Lustspiel hervor durch die folgerichtige und tief psychologische Entwicklung und durch das Geschick, selbst das Unwahrscheinlichste — ich denke an die gewagten, kecken Streiche Leons und Edritas — für den Leser wahrscheinlich zu machen.

Der Küchenjunge Leon, als Hauptperson des Stücks, ist in mehrfacher Beziehung merkwürdig. Grillparzer flicht auch in seine Tragödien humoristische Figuren ein; man denke an Naukleros, an Hamann; ja im treuen Diener ist der Held selbst eine humoristische Person. Doch eine solche Freiheit und heitere Selbstbehauptung, wie sie der Humor Leons zeigt, ist ihm sonst nirgends gelungen. Hegel pflegt die „sichere Ausgelassenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen“, die „unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht“, die das Individuum über seine Widrigkeiten erhebt und es darin nicht bitter und unglücklich werden läßt, als die höchste Stufe im Reiche des Komischen zu preisen.[145]) Leon hat etwas von dieser freiesten Form des Humors.

Sodann aber ist an Leon hervorzuheben, daß er ein frischer, prächtiger, ganzer Kerl ist. In diese Figur spielt von den Ängstlichkeiten und Schwächlichkeiten Grillparzers nichts, gar nichts hinein. Sie bildet den Gegenpol zu dem schwerblütigen armen Spielmann. Wir haben gesehen, wie sehr Grillparzer seine innerste Natur dahin drängte, Charaktere zu schaffen, die mit Leben und Welt nicht fertig werden. Hier, in Leon, ging aus seiner Meisterhand eine Figur hervor, die allen

Schwierigkeiten der Welt ein Schnippchen schlägt und auch die widrigsten Verhältnisse lustig und klug nach seinem Gefallen modelt. In dieser Beziehung darf man sagen, daß Grillparzer in der Gestalt des von innerer Gesundheit strotzenden Leon die Schranken seines Genius am meisten überwunden habe. Es ist, als hörten wir in Leon den Dichter uns zurufen: „Seht, das ist ein Temperament, von dem einige Tropfen Blutes mir hätten zugemischt sein sollen!“ Niemals hat er eine seinem Wesen so durchaus und intim entgegengesetzte Gestalt geschaffen.

Diese Selbstbefreiung Grillparzers von seiner Zwiespältigkeit im Verhältnis zu Leben und Wirklichkeit läßt sich noch nach einer allgemeineren Seite an seinem Lustspiel aufweisen. Der Bischof Gregor von Chalons richtet sein Leben nach den strengsten, ja rigorosesten sittlichen Grundsätzen ein; besonders hält er jedwede, noch so entschuldbare Lüge für eine schwere Sünde. Nun fügt es sich so, daß sein Küchenjunge Leon ihm die Erlaubnis abgewinnt, Attalus, des Bischofs Neffen, der als Geißel in den Händen feindlicher Barbaren ist, heimlich befreien zu dürfen. Hierbei schärft ihm der Bischof auf das nachdrücklichste ein, die Mittel der Verstellung, Heuchelei und Lüge gänzlich beiseite zu lassen. Den Hauptinhalt des Lustspiels bildet nun die Anbahnung und Ausführung des Befreiungswerkes, wobei freilich auf Schritt und Tritt Verstellung, Irreführung u. dgl. zur Anwendung kommt und kommen muß. Das Stück endet damit, daß der Bischof die Erde als das „Land der Täuschung“ anerkennt und sich entschließt, in dieser „buntverworrenen Welt“ gewisse Mischungen aus Wahrheit und Lüge als für die Durchführung des Guten unvermeidlich mitlaufen zu lassen.

„Das Unkraut, merk' ich, rottet man nicht aus,
Glückauf, wächst nur der Weizen etwa drüber!“

So erweisen sich die unpraktischen, dem Leben nicht gewachsenen Grundsätze des Bischofs im Zusammenstoße mit der Wirklichkeit als ungenügend, und es ermäßigt sich — wie es

sich in einem echten Lustspiel gehört — die einseitige Erhabenheit jener Überspannung zu einem gesunden, tüchtigen Realismus, der alle Schwierigkeiten löst und alle Beteiligten glücklich macht.[146]) Der Dichter führt hiermit seinen Lieblingstypus, die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit, humoristisch ad absurdum. So zeigt uns das Lustspiel den Dichter von einer fast überraschenden Seite: er macht einen kräftigen Ansatz, sich von einer mit seiner Eigenart aufs engste verwachsenen Schranke auf dem Wege des Humors zu befreien. Das Lustspiel kann somit nach seiner für die Gesamtindividualität Grillparzers wichtigsten Seite als glücklicher Versuch einer humoristischen Selbstbefreiung angesehen werden.

Nach den zahlreichen Eigentümlichkeiten, die wir bisher an Grillparzers Tragödien in den verschiedensten Beziehungen gefunden haben, läßt sich erwarten, daß auch die Stimmung, die in seinen Tragödien herrscht, manches Eigenartige aufweisen werde. Es würde nun zu weitläufig werden, wenn ich seine sämtlichen oder auch nur die Mehrzahl seiner Stücke nach dieser Seite hin durchgehen wollte. Ich will vielmehr aus einem umfassenden Überblick über seine Stücke heraus das Charakteristische, was sich in dieser Beziehung sagen läßt, zu sagen versuchen. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich immer einzelne Dramen finden werden, auf die das als charakteristisch Hervorgehobene wenig oder gar nicht passen wird.

Was man die Stimmung in einem Drama nennen kann, dies stellt sich aus mancherlei Faktoren her: aus der Haltung der Charaktere, aus ihren Betrachtungen und Ergüssen, aus dem Inhalt und Gange der Handlung, aus den Eigentümlichkeiten in Sprache, Charakterzeichnung und Komposition. Aus dem allen setzt sich ein mehr oder weniger bestimmter Gefühlskomplex ab, der sich durch die von dem Stück im Leser in Bewegung gesetzten Vorstellungen und Affekte als Grundton hindurchzieht. Je mehr sich der Leser in das Drama hineinliest, um so mehr

bildet dieser Gefühlskomplex eine bleibende, mehr oder weniger bewußte Grundlage der Innenvorgänge, mit denen er das Drama begleitet. Dabei ist zu bemerken, daß nicht nur das im Drama nach Masse und Breite Hervortretende, sondern auch manche vorübergehende Einzelheiten, ja Kleinigkeiten, wenn sie nur an der richtigen Stelle und in der richtigen Weise vom Dichter angebracht sind, die Stimmung des Dramas in entscheidender Weise beeinflussen.

Wer auch nur mit einiger Liebe in Grillparzers Tragödien einzugehen vermag, wird fühlen, daß diese ihn in eine Sphäre erhöhten Daseins, gesteigerter Lebensfülle und Lebenstiefe erheben. Freilich ist diese Erhebung keine so gewaltige wie etwa bei Shakespeare; Grillparzer besitzt lange nicht die Kraft, das, was im Innersten des menschlichen Wesens pocht und glüht, das „Ding an sich" des Menschen, so kühn zu enthüllen, wie dies der englische Dichter thut. Eine solche fast metaphysische Steigerung des Menschlichen findet bei Grillparzer nicht statt. Doch gehören auch seine Tragödien dieser steigernden, potenzierenden Stilrichtung an. Sie entrücken uns der gewöhnlichen, mittelmäßigen Wirklichkeit, dem wohlvertrauten, bequemen Boden des Lebens; wir müssen einige Stufen höher steigen, um in die Welt seiner Dichtungen einzutreten. Und nirgends verdankt diese Welt dem Spiel und der Willkür der Phantasie ihr Dasein, sondern sie ist überall eine folgerichtige und in sich glaubliche Fortentwicklung der Triebe und Kräfte, aus denen das wirkliche Menschendasein besteht. Diese Bedingung des Realismus im guten Sinne findet sich überall bei Grillparzer erfüllt.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Stimmung in seinen Tragödien entsteht unmittelbar aus einigen Grundzügen, auf die wir in unserer Untersuchung besonders häufig gestoßen sind. Ich habe dabei das Zurücktreten der willens- und handelnskräftigen Männlichkeit in seinen Tragödien und das überwiegende

Hervortreten jener einseitig innerlichen, der Wirklichkeit nicht gewachsenen Charaktere vor Augen. Hierzu kommt dann noch die Vorliebe für das helldunkle Bewußtsein und für die lieblich eingeschränkte Weiblichkeit. Aus diesen Faktoren erzeugt sich ein Stimmungscharakter von einer gewissen stillen, süßen, lyrischen Art. Es ist die Seligkeit und Trauer der gesteigert fühlenden, durch alles Menschliche tief erregbaren Seele, es ist die Lust und das Weh reizbaren, vertieften Innenlebens, was uns aus seinen Tragödien anspricht. In manchen derselben freilich kommt dieser Stimmungsfaktor infolge von Zügen, die nach anderer Richtung wirken, nicht recht zur Geltung; in andern Stücken wieder — vor allem in Sappho, des Meeres und der Liebe Wellen, Libussa und im Bruderzwist — springt er in eindringlichster Weise hervor. Verstärkend wirkt hierbei häufig die Art und Weise, wie Grillparzer das Aufflammen der Liebe schildert. Gerade von hier aus breitet sich über manche seiner Stücke ein Glanz von namenloser Süße und Traurigkeit.

Auch ist dafür gesorgt, daß diese schöne Innerlichkeit der Grillparzerschen Dichtung nicht in Weiche und Dämmrigkeit ausarte. Ein kräftigeres Element tritt schon durch die scharfe Zeichnung aller Gestalten, durch die fest zusammengehaltene Bestimmtheit im Ausdruck aller Gefühle und Gedanken und durch das entschiedene Maßhalten in der Darstellung der Leidenschaften hinzu. Nach derselben Richtung wirkt die Herbigkeit, die wir sowohl in der Führung der Handlung, als auch in der Ausgestaltung der Charaktere bei Grillparzer angetroffen haben. Für die Stimmung mancher Dramen — so des treuen Dieners und der Jüdin — wird diese Hinneigung des Dichters zu heftigen Steigerungen und schonungslosen Kontrasten sogar ausschlaggebend.

Auf eine besonders feine Seite in der Stimmung von Grillparzers Tragödien hat Kuh hingewiesen: auf den Mahnruf der Vergänglichkeit, der sich in die Ruhezustände, aber

auch in die Kämpfe der geschilderten Menschen mischt, der gleich einer Warnung in ihr Glück fällt, aber auch ihre schmerzreichsten Stunden lindert. Und hiermit verbinde sich, wie er weiter bemerkt, wie von selbst die Vorstellung vom Traumhaften des Menschenlebens.[147])

Die Tragödie ist ihrer ganzen Natur nach daraufhin angelegt, daß die Trauer der Endlichkeit in ihr zum Ausdruck komme. Das Tragische entsteht überhaupt nur dadurch, daß es die in lauter Endliches und Einzelnes zersplitterte Welt ist, worin allein sich alles Menschliche, auch das größte und herrlichste, darleben muß. Weil alles Menschliche in die Schranken der Endlichkeit und Einzelheit gebannt ist, darum liegt die Gefahr nahe, daß gerade die großen und außergewöhnlichen Erscheinungen des Menschlichen einseitig werden, ins Verletzende, Herausfordernde, Verkehrte übergehen, sich zu Frevel, Zerrissenheit und Unheil forttreiben. Das Tragische hat die Macht des Endlichen zu seiner Grundbedingung und fällt auch schließlich der schärfsten Form der Endlichkeit, dem Tode, anheim. Der Widerspruch des Endlichen, an dem das Wesen der Welt leidet, kommt in dem Frevel und Sturz des tragischen Helden zu erschütterndem Ausdruck.

Es wäre nun freilich verfehlt, wenn der Tragiker Auseinandersetzungen und Belehrungen oder auch lange allgemeine Klagen über die schrankenvolle und flüchtige Natur des Menschenlebens geben wollte. Dagegen soll die Tragödie durch ihre ganze Haltung unserm Gefühl das ernste, vielsagende Mysterium der Endlichkeit und Vergänglichkeit nahelegen. Daneben können dann gelegentliche direktere Äußerungen diesen Eindruck verstärken. Grillparzer gehört nun in ganz besonderem Grade zu jenen Tragikern, über deren Werken die hohe und stille Trauer der Endlichkeit wie eine schmerzliche Weihe liegt. Nicht daß er sich in dieser Beziehung mit Shakespeare oder Äschylos und Sophokles messen könnte; wohl aber zeigt sich nach meiner

Empfindung diese Stimmung bei ihm in stärkerem Grade als bei Goethe und selbst bei Schiller, von dessen Stücken besonders Wallenstein und die Braut von Messina nach dieser Richtung hin wirken.

Frage ich nun, wodurch Grillparzer hauptsächlich diese Stimmung hervorbringt, so werden hierfür besonders Sappho, das goldene Vließ und die Hero-Tragödie lehrreich sein. Überall sehen wir hier jugendlich begeisterte Herzen, die etwas Neues, noch nie Erlebtes wagelustig und hoffnungsvoll unternehmen, Herzen, die sich eine lichte, selige Welt, von der sie teils Ruhm, teils Liebe, immer aber höchstes Heil für sich erhoffen, erobern wollen. Dies gilt von Sappho, Phrixus, Jason, Medea, Hero und Leander. Und nun der furchtbare Kontrast hierzu! Das mit so jugendlichem Aufschwung und kühnem Glauben Unternommene scheitert in schrecklicher Weise. Nach kurzem Triumph, nach flüchtigem Rausch geht das erreichte Glück an den unerbittlich harten Bedingungen der Wirklichkeit zu Grunde. Dieser Kontrast zwischen dem jugendlich seligen Ansturm und der furchtbaren Enttäuschung, zwischen dem wie ein Traum vorübergeeilten namenlosen Glück und der zur unwiderruflichen Wirklichkeit gewordenen Zertrümmerung desselben ist es hauptsächlich, wodurch sich über die genannten Dramen das stille Weh der Vergänglichkeit breitet.

Auf andere Weise wird diese Wirkung in den drei nachgelassenen Dramen erzielt. In der Jüdin von Toledo z. B. kommt hierfür schon die bunte, glitzernde Tändelei und Gaukelei Rahels mit dem Könige in Betracht. Wir werden dadurch an all den süßen, aber flüchtigen Flitterglanz des Lebens und der Liebe gemahnt, an all den Unbestand, der gerade der Poesie des Lebens und der Liebe anhaftet. Und dieser Eindruck wird noch durch den König verstärkt, der selbst mitten in seinem Liebesrausche sich das starke und kalte Bewußtsein erhält, daß es nur eines Wortes von ihm bedarf, um dieses Getändel „zu

lösen in sein eigentliches Nichts"; und der dann auch mit heftigem Entschlusse das noch eben als höchste Beglückung Empfundene schonungslos zu dem Toten wirft. Anders ist es wieder in Libussa, wo besonders durch das Zergehen und Verwehen von Libussas Dasein im fünften Akt und durch ihre trüben Prophezeiungen jener Eindruck des Vergänglichen erzeugt wird; und anders wieder im Bruderzwist, wo der Wandel der Überzeugungen und Zeiten besonders durch die Art und Weise, wie er sich in dem hohen Geiste des Kaisers spiegelt, den Eindruck des Rätselvollen macht.

Ich kann der Meinung Kuhs nicht beipflichten, daß diese Stimmung des Vergänglichen bei Grillparzer nicht nur, wie es doch allein sein solle, der „metaphysische Duft" seiner Tragödien sei, sondern auch die „dramatische Lebensluft" in ihnen bilde; daß „der Geist, der zum Verzichten antreibt, der Werkmeister und Bauherr seiner Dramen sei."[148]) Allerdings war Grillparzer besonders durch das Weltscheue, was er an sich hatte, dazu befähigt, seinen Schöpfungen die Stimmung des Vergänglichen zu geben; allein zum „Quietistischen" artete diese nicht aus. Aus allen seinen Dichtungen spricht mit großem Nachdruck ein Geist zu uns, der sich zu dem Herrlichen und Gewaltigen der Erde in seinem Gefühl bejahend verhält. Dieser weltbejahenden Grundstimmung ist die Verkündigung der Hinfälligkeit alles Menschlichen nur insoweit als Element beigemischt, als dies in der Tragödie zulässig ist. Von einer andern Seite allerdings — und dies ist das Richtige an Kuhs Ansicht — kommt in die Dichtungen Grillparzers etwas Quietistisches hinein. Er zeichnet, wie wir wissen, keine willenskräftigen, der Dinge mächtigen Helden; und da kann es denn geschehen, daß zuweilen eine weltverneinende Stimmung zum Vorschein kommt. So im „Traum ein Leben" und im Bruderzwist (S. 51. 89 f.). Doch hängt diese Stimmung nicht unmittelbar mit dem Hauch der Vergänglichkeit zusammen, der über seinen Dramen ruht. Jene

Stimmung bringt das Gefahrvolle und Friedlose, das in dem Handeln liegt, zum Ausdruck, diese dagegen ist allgemeiner, sie bezieht sich auf das Flüchtige alles Menschlichen.

Von besonderer Wichtigkeit für die Stimmung eines Dramas ist sein Schluß. Betrachten wir daher noch die Art und Weise, wie Grillparzer die Schuld seiner tragischen Helden zur Sühne führt, welche Gestalt er der sogenannten Katastrophe zu geben liebt.

Es wird dabei vor allem auf den innern Zustand des Helden ankommen, in welchem er die Katastrophe erwartet und auf sich nimmt. Dieser Gemütszustand kann sich in einer ganzen Stufenreihe von Gestalten darstellen. An dem einen Ende befindet sich der Fall, daß der Held unentwegt und trotzig mit seiner Schuld eins bleibt, sie mit seiner ganzen Gesinnung bejaht. Es ist der Zustand der innerlich absolut unaufgelösten Schuld. Nach der andern Seite endet die Stufenleiter mit dem Fall, daß der Held seine Schuld einsieht, sie innerlich von sich weist und zugleich in seinem Bewußtsein den festen Halt eines trotz der Schuld sich behauptenden Wertgefühles gewinnt. Dies ist der Zustand der innerlich aufgelösten und versöhnten Schuld. Zwischen beiden Enden liegt nun eine große Anzahl von verschiedenen Graden der Reinigung und Versöhnung. Doch noch nach einem andern Gesichtspunkte ordnen sich die innern Zustände, in denen die Helden die Sühne vollziehen. Zu äußerst auf der einen Seite steht die volle, sehnsüchtige Lebensbejahung; mit ungeschwächt weltlicher Gesinnung geht der Held in den Tod. Das äußerste Ende auf der andern Seite bildet der Fall, daß sich der Held mit seinem tiefsten Wesen von Welt und Leben als elenden Nichtigkeiten völlig ablöst. Auch hier gibt es verschiedene Zwischenstufen. Keine dieser Möglichkeiten in beiden Reihen ist schlechtweg untragisch, wenn auch ihr tragischer Wert ein sehr ungleicher ist.

Bei Grillparzer nun finden wir durchweg das Streben,

erstlich den Helden sich von seiner Schuld innerlich reinigen und sich gegen sie einen festen Halt geben zu lassen, und ihn zweitens auch von der Welt innerlich abzulösen. Kurz, möglichste innere Versöhnung des tragischen Helden ist das Ziel des Dichters. Nach allem übrigen, was wir an Grillparzer kennen gelernt haben, ließe sich schon im voraus vermuten, daß er diesen seelenvolleren, weicheren, versöhnteren Abschluß wählen werde. Shakespeare läßt seine Helden mit Vorliebe in selbstverständlicher, reue- und zwiespaltloser Einheit mit ihrer Schuld in den Tod gehen. Grillparzer dagegen, mit seiner Bevorzugung der thatenscheuen, zwiespältigen, grübelnden Innerlichkeit, besitzt für die Gestaltung dieser eisernen Willensstärke nicht die genügenden Mittel. Dagegen stimmt Grillparzer mit Shakespeare darin überein, daß auch er in die Schlußstimmung der Helden die Ablösung von der Welt aufzunehmen liebt. Nur hat diese Ablösung bei Grillparzer einen elegischen Charakter, während Shakespeares Helden diese Zurückweisung der Welt mit jener Größe und Ruhe aussprechen, die aus dem Bewußtsein, das Weltwesen absolut durchschaut zu haben, und aus der gründlichen Verachtung desselben hervorgeht.

Jeder Kenner Grillparzers wird sich mit Leichtigkeit vor Augen führen, welche besonderen Formen diese allgemeine Art und Weise der Schlußstimmung in seinen einzelnen Dramen annimmt. Der Reinigung Sapphos dürfte wohl der Vorzug zukommen, daß sie die klarste und weihevollste Ablösung von Schuld und Leben und den aufgelöstesten Einklang von wehmutsvoller Ergebung und hohem Siegesgefühl darstellt. Bei Medea hat die Reinigung einen dumpferen, öderen Charakter: sie erscheint hier als Gefühl von der Gerechtigkeit der eigenen Qual und als starker Entschluß, sie gelassen zu ertragen; wozu sich noch die Verachtung des Lebens als eines bloßen Schattens und Traumes gesellt. Bei Ottokar wieder nimmt die Reinigung die Form der Zerknirschung — und vielleicht einer

zu weit getriebenen — an; während umgekehrt bei Hero der höchste Schmerz sich gerade dadurch lindert und verklärt, daß für ihr Bewußtsein ihre Schuld überhaupt nicht vorhanden ist und die Liebende in dem Gefühl der tiefsten Berechtigung und unbedingten Notwendigkeit ihrer Liebe und der Wertlosigkeit der übrigen Welt aus dem Leben scheidet. Doch ich will es mit diesen Belegen für die Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung jenes Typus der Schlußstimmung genug sein lassen und nur noch daran erinnern, daß jene Neigung des Dichters zu versöhnungsvollem Schluß ihn sogar zweimal — im treuen Diener und in der Jüdin — dazu bringt, der tragischen Handlung einen schauspielartigen Ausgang zu geben.

Aus allem, was ich bisher über die Schlußstimmung bei Grillparzer gesagt habe, geht von neuem hervor, wie eigenartig und in wie echt tragischem Geiste Grillparzer seine Tragödien gestaltet. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß die Art, wie er die Sühne in seinen Stücken durchführt, zuweilen etwas Undramatisches an sich hat. Es ist in der Tragödie sicherlich nicht verboten, den Helden vor seinem Untergang das bewegte Gemüt in Gefühlsergüsse oder Betrachtungen austönen zu lassen. Dagegen darf nicht der ganze fünfte Akt oder ein großer Teil desselben hiervon erfüllt sein. Dies ist aber im Schlußakt sowohl der Medea, als auch der Libussa der Fall. Ich brauche mit Rücksicht auf das, was ich über den letzten Akt dieser beiden Tragödien an früheren Stellen (S. 70. 84) gesagt habe, den vorwiegend lyrischen und kontemplativen Charakter dieser fünften Akte hier nicht nachzuweisen. Bis zu einem gewissen Grade leidet auch der Schlußakt der Jüdin an diesem Übelstand: er ist fast ganz von Betrachtungen angefüllt, in denen der Verlauf der innern Klärung und Reinigung des Königs zum Ausdruck gelangt. Wenn man zu dem Begriff des Lyrischen auch das Kontemplative rechnet, so darf man sagen, daß in dem Schluß dieser Stücke das lyrische Element eine für das Drama un=

berechtigte Ausdehnung gewinnt.[149]) Die Vorliebe des Dichters für versöhnungsvoll und mild austönende Schlußstimmungen gerät hier ins Einseitige und thut so dem Dramatischen Abbruch.

Muth rühmt in seiner Studie über Grillparzer, die in betreff des Baues seiner Dramen manche gute Bemerkungen und Nachweise enthält, besonders die dramatische Kraft, die sich darin bekunde, daß er, frei von der „modernen Schwächlichkeit, die nach mächtigem Anlauf kläglich erlahmt und außer stande ist, gemessenen Schrittes das Ende zu erreichen", auch die Schlußteile seiner Dramen mit gleicher Beherrschung und Durchbildung gestalte.[150]) Nach dem vorhin und an früheren Stellen (S. 47 f. 55. 70. 84) Gesagten wird diese Behauptung ein wenig einzuschränken sein. Gerade in den fünften Akten seiner Dramen tritt die Weichheit seiner Phantasie öfters störend zu Tage, wie er denn überhaupt der Schwierigkeiten, die ihm die gehörige Motivierung des Unterganges des Helden und das Zuendeführen der Handlung in den Weg legten, besonders häufig nicht völlig Meister wurde.

Zum Schluß dieser Untersuchungen werfe ich die Frage auf: inwieweit ist Grillparzer als moderner Dichter zu bezeichnen? Ich nehme dabei das Wort „modern" in seinem guten Sinne. Hiernach heißt derjenige Dichter so, der die geistigen Bewegungen der Gegenwart in seinen Dichtungen insoweit zum Ausdruck bringt, als sie eine wertvolle Weiterbildung des Menschlichen darstellen.

Ich halte es für wichtig, daß zwei Richtungen unterschieden werden, nach denen sich der im guten Sinn moderne Charakter des Dichters bethätigen kann. Häufig glaubt man, daß der Dichter, um nicht dem Vorwurf des Unmodernen anheimzufallen, die gegenwärtigen Kulturbestrebungen zum unmittelbaren Gegenstand der Dichtung machen müsse. Dies ist nicht nötig. Auch Stoffe der grauen Vergangenheit und der Sage lassen sich modern behandeln. Es kommt nur darauf an,

daß der Dichter mit seiner Persönlichkeit im modernen Geiste wurzle und diese seine Persönlichkeit in die der Geschichte oder Sage angehörigen Charaktere und Handlungen hineinlege. Der Kürze des Ausdrucks halber können wir daher einen unmittelbar und einen mittelbar modernen Charakter der Dichtungen unterscheiden. Dort werden moderne Bestrebungen und Kämpfe vom Dichter dargestellt; hier dagegen ist nur die Persönlichkeit, die hinter der Dichtung steht, nur der Geist, in dem die Dichtung gehalten ist, von moderner Art.

Es kann nun keine Frage sein, daß Grillparzer nur in diesem mittelbaren Sinn ein moderner Dichter genannt werden kann. Seiner zartgewobenen Natur lief es gänzlich zuwider, die starken und stofflichen Eindrücke der Gegenwart unmittelbar für die Dichtung zu verwerten. Dichten heißt ihm, sich aus der lastenden und beirrenden Gegenwart in die Welt der Sage, des Märchens und der sagenhaft entrückten Geschichte der Vergangenheit flüchten. Doch geht er keineswegs darauf aus, diese entlegenen Welten mit voller Genauigkeit wiederzugeben. Solche antiquarische und gelehrte Liebhaberei lag ihm völlig ferne. Er mutet dem Leser nicht zu, sich künstlich auf den Standpunkt längstvergangener Kulturzustände zurückzuschrauben, und als Tieck in Berlin die Medea des Euripides aufführen ließ, da wandte er sich mit scharfer Zurechtweisung gegen dieses Beginnen.[151]) Man thue groß damit, sich das Fremde angeheuchelt zu haben, und wolle etwas, das kaum noch dem Wissen zu verdeutlichen gelungen sei, den nach Mitgefühl verlangenden Herzen als Nahrung geben! Er ruft denen, die in der Dichtung dem gegenwärtigen Geschlecht längstvergangene Zeiten in getreuer Wiedergabe zu schauen geben wollen, die beherzigenswerten Worte zu: allerdings dürfe und solle der Dichter in die Vergangenheit greifen, doch müsse er das Vergangene mit dem Gefühl der Gegenwart durchdringen. Oder hören wir den Dichter selbst:

Doch die Empfindung, die dem Liede lauscht,
Sie ist von heut und ist mit dir geboren,
Wie sich dein Selbst mit keinem andern tauscht,
Ist, was du selbst nicht fühlst, für dich verloren.

Der Anteil liegt in Sachen, nicht im Wort,
Dein Mitleid wecken nur verwandte Schmerzen;
Erbt auch der Geist durch die Geschlechter fort,
Sich selber Grab und Wiege sind die Herzen.

Sein Streben war, Sage und Geschichte zunächst ins Allgemein-Menschliche zu erheben und dabei wiederum dem Allgemein-Menschlichen die nähere Bestimmtheit des modernen Fühlens und Denkens aufzudrücken. So sind die Personen der Sappho, des goldenen Vließes und der Hero-Tragödie keineswegs echte Griechen, und sie wollen es auch nicht sein. Es wäre daher schulmeisterlich, schon in dem Umstande als solchem, daß die Personen in diesen Stücken ungriechisch fühlen, etwas Tadelnswertes zu erblicken.[152]) Aber ebensowenig sind sie abstrakte, gattungsmäßige Verkörperungen des Allgemein-Menschlichen. Das Griechische an ihnen ist wohl ins Allgemein-Menschliche erhoben, dieses aber wieder in die Form des modernen Bewußtseins gebracht. Dies ist richtiger Realismus.

Frage ich nun, inwiefern der Geist in Grillparzers Dichtungen modern zu nennen sei, so wird vor allem auf jene Zwiespältigkeit hinzuweisen sein, die uns so oft und eindringlich in ihnen begegnet ist. Jene eigentümliche Verbindung von freiem Geiste und zaghafter Weltscheu, von nervöser Subjektivität und Untauglichkeit fürs Handeln ist ein durchaus modernes Element. Und wir haben gesehen, wie tief und vielgestaltig sich dieses Element in seine Dichtungen hineinverzweigt. Und modern ist überhaupt jene Vertiefung in das Innere, jene Herausarbeitung der Subjektivität, jene Betonung ihres Rechtes, die wir überall bei ihm gefunden haben. Nach diesen Seiten hin ist Grillparzer ein durchaus im modernen Geiste stehender Dichter. Ich hebe

dies mit Nachdruck hervor, weil gerade in unsern Tagen eine gewisse Schule nur den Dichter als modern gelten lassen möchte, der das Platte, ja Faule und Stinkende im gegenwärtigen Gesellschaftsleben mit Vorliebe behandelt oder gar als einzig wahren Gegenstand der Dichtung ansieht. Zu dieser allermodernsten Art, welche in dem schamlosen Hinstellen der krankhaften und ekelhaften Seiten des gegenwärtigen Kulturlebens den Maßstab für den Wert des Dichters sieht und von der menschlichen Ausreifung und künstlerischen Durchbildung der dichterischen Individualität kaum eine Ahnung hat, bildet allerdings Grillparzer einen äußersten Gegensatz. Bedachte er schon zu seiner Zeit die Dichter des „Wirklich-Wahren" mit dem Epigramm: [153])

Ihr habt die Romantik überwunden,
Nur daß in dem blutigen Krieg
Der teuer erkaufte Sieg
Die besten Truppen aufgerieben,
So daß nichts als Lumpe übriggeblieben —

so würde er dem „allerjüngsten Deutschland" gegenüber noch aus einer ganz andern Tonart sprechen. Von den verschiedenen Arten des Radikalismus war ihm der „talentlos poetische" nicht am wenigsten zuwider.

In einer andern Beziehung allerdings hat Grillparzer etwas Unmodernes. Ich habe dabei im Auge, wie wenig er im stande war, sich mit den geistigen Richtungen seiner Zeit — mit der Romantik, dem jungen Deutschland, der Hegelschen Philosophie, dem politischen Liberalismus u. s. w. — in bestimmter und auch nur ihn selbst befriedigender Weise auseinanderzusetzen und ihre wenigstens relative Berechtigung anzuerkennen. Hierin blieb er hinter den Forderungen seiner Zeit zurück. Das Unfreie, das wir hier und da an seinen Stücken als eine Schranke hervorzuheben hatten, ließe sich zum Teil

wenigstens auf einen Mangel an modernem Wesen zurückführen. Indessen kommt das Unmoderne doch mehr bei einem Überblick über die gesamte Persönlichkeit Grillparzers als in seinen einzelnen Dramen zum Vorschein.

Es wäre thöricht, wenn ich hoffen wollte, jene Vergötterer der Thatsachen und Zahlen, denen das Versemachen als Anzeichen einer gelinden Geistesstörung gilt, für Grillparzer gewinnen zu können. Und ebensowenig wird es mir gelingen, einen aus der übergroßen Anzahl derer, die — und es ist dies kein Wunder in unserem Zeitalter der Zeitungsschreiberei — nur an mittelmäßiger und schlechter litterarischer Kost Geschmack finden, in einen Verehrer des Dichters umzuschaffen. Ich setze meine Hoffnung auf jene Gemüter, die in der Beschäftigung mit der Dichtkunst — um mit Grillparzer zu sprechen —[154]) nicht bloß ein „Vergnügen", sondern eine „Erhöhung ihres ganzen Daseins" genießen, und denen der Umgang mit den Dichtern ein „erhöhtes Wachen mit glänzenden Gestalten" ist. Vielleicht werden unter ihnen sich einige finden, die, sei es durch Zufall oder aus Vorurteil, Grillparzer bisher bei seite liegen gelassen haben, und die sich nun durch meine Betrachtungen eingeladen und gelockt fühlen, mit dem Dichter vertraute Bekanntschaft zu machen.

Anmerkungen.

1. Heinrich Laube, Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte (Leipzig 1868), S. 100. — Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Bd. I, S. 636. — Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. II, S. 460; Bd. VI, S. 52. — Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, 5. Aufl. Bd. V, S. 764. — Joseph Hillebrand, Die deutsche Nationallitteratur im 18. und 19. Jahrhundert, 3. Aufl. Bd. III, S. 143 ff. — Wolfgang Menzel, Reise nach Österreich im Sommer 1831, S. 159 ff. — Vgl. Adolf Friedrich Graf von Schack, Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen (Stuttgart und Leipzig 1888), Bd. I, S. 105.

2. In Goethes Goetz liegt der tragische Mittelpunkt in dem Widerstreit, in den das hochsinnige, trotzig unabhängige, alles auf seine Kraft und Selbsthilfe stellende, im besten Sinne mittelalterliche Individuum mit den einschränkenden Ordnungen des beginnenden modernen Staates, vor allem aber mit der Niedrigkeit und Treulosigkeit gerät, die sich dieser Ordnungen in selbstsüchtiger Weise bedienen. Dieser Konflikt wird aber nicht mit gehörigem Nachdruck durchgeführt, sondern er liegt in dem lockeren Gefüge der Handlung nur als unentwickelter Hintergrund verborgen. — In Kleists Hermannsschlacht wird durch die Leidenschaften der Hauptpersonen eine tragische Verwicklung geradezu gefordert. In Hermanns Römerhaß vereinigt sich keusche Größe mit maßloser Wildheit, und Thusnelda nun gar geht zur scheußlichsten Grausamkeit über. Hiermit ist ein höchst geeigneter Boden für tragische Verwicklungen gegeben; und doch bleiben diese aus. Dadurch kommt etwas allzu Einfaches, ja etwas Eintöniges in das Pathos der Rache und des Hasses, das durch das gewaltige Stück hindurchgeht.

3. Vischers Ästhetik, Bd. I, S. 303 ff.

4. Grillparzers Werke, zweite Ausgabe Bd. X, S. 134. — Vgl.

Auguste von Littrow-Bischoff, Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer (Wien 1873), S. 126.

5. Der Charakter Ottokars wird häufig ungerecht beurteilt, so auch von Scherer, der in andern Beziehungen das Stück sehr hoch stellt (in der Abhandlung „Franz Grillparzer, Beiträge zu seinem Verständnisse"; enthalten in dem Buch „Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich" [Berlin 1874], S. 193—307). Scherer findet, der Held des Stücks sei ein Prahlhans, kindisch, roh, verblendet, ohne Kraft und Größe, kurz nicht geeignet, Teilnahme zu erwecken, wie er denn auch vom Dichter mit einer gewissen Antipathie gezeichnet sei (a. a. O. S. 240 ff.) Dies erscheint mir zum mindesten übertrieben. Allerdings ist Ottokar gewaltthätig, übermütig und voll Überhebung. Allein dahinter steht doch auch markiges, zielbewußtes Wollen, ein Wollen, das mit einer zum Herrschen befähigenden Rücksichtslosigkeit alle Mittel auf einen einzigen Punkt hin in Bewegung setzt. Freilich verrechnet sich Ottokar in seinen Schritten, indem er ihnen eine vielfach falsche Beurteilung der Menschen zu Grunde legt; allein damit verbindet sich ein mit so kühnem und kühlem Rationalismus vorgehender Verstand, daß man zu dem Glauben kommt: in früheren Tagen, wo die Häufung des Glücks noch nicht verblendend auf Ottokar einwirkte, werde er nicht so starke Fehler in der Beurteilung der Menschen gemacht haben. Auch roh wird man bis zu gewissem Grad Ottokar nennen dürfen; allein die Züge der Roheit stimmen zu dem Bilde eines Gewaltherrschers jener Zeit und erhöhen die individuelle Wirklichkeit der Gestalt Ottokars. Aufs bestimmteste aber muß ich widersprechen, wenn Scherer behauptet, Ottokar dürfe auf unsere Teilnahme keinen Anspruch erheben. Was ihn uns menschlich naherückt, das ist nicht nur das eiserne, konzentrierte und rationelle Wollen, das mit seinen kleinen und häßlichen Eigenschaften verbunden ist, sondern auch der Umstand, daß er den Menschen zu großes Vertrauen entgegenbringt und sich so zu seinem Unglück täuscht. Denn dies stammt nicht allein aus Verblendung durch Glück, sondern auch daher, weil Ottokars Seele zu adlig und offen ist, um sich gerne dem Argwohn, diesem „Spürhund von des Teufels Meute", hinzugeben. Dazu gesellt sich dann noch die Verinnerlichung von Ottokars Wesen in den beiden letzten Akten, die man nicht mit Scherers Worten abthun kann, daß „das bißchen Gewissensbisse" für die Erregung unseres Mitgefühls kaum zähle. Auch daß Grillparzer seinen Ottokar geradezu mit Antipathie gezeichnet habe, finde ich nicht; wenn allerdings auch Rudolfs Gestalt, wie dies bei des Dichters Natur nicht an-

ders sein konnte, mit weit mehr Liebe gehegt und geprägt ist. — Dagegen wird, wie auch der Text sagt, zuzugeben sein, daß sich in Ottokar allzuwenig ein bedeutungsvoller Kulturgehalt darstelle. Damit hängt es auch zusammen, daß Ottokar in seinem Niedergang und Fall nicht so ergreifend wirkt, als es nötig wäre, wenn die beiden letzten Akte den ersten an Wirkung gleichkommen sollten. — Übrigens wäre es doch auch wieder ungerecht, zu behaupten, daß der Dichter seinem Ottokar gar nichts von solchem gehaltvoll großen, weitschauenden Streben gegeben habe. In der langen Rede, die Ottokar im ersten Akt an den Bürgermeister von Prag richtet, gibt er seinem Plane Ausdruck, die Böhmen durch die Deutschen aus ihrer Dumpfheit zu wecken und aus ihren engen Verhältnissen in die Bahnen rastlosen, rationellen Fortschreitens zu drängen.

6. Betty Paoli, Grillparzer und seine Werke (Stuttgart 1875), S. 30 f. — Vgl. Adolf Foglar, Grillparzers Ansichten über Litteratur, Bühne und Leben (Wien 1872), S. 7.

7. Thomas Carlyles ausgewählte Schriften (deutsch von A. Kretzschmar, Leipzig 1855), Bd. IV, S. 204 f. Der Aufsatz führt den Titel „Deutsche Dramenschmiede".

8. Scherer, a. a. O. S. 250 ff. Scherer hält dem Bancban ganz richtig seine mannigfachen Fehler vor; allein ohne diese Fehler wäre Bancban wohl ein vollkommenerer Mensch, aber kein tragischer Charakter. Auch ist es wahr: wir müssen uns oft über ihn „ärgern", allein der Ärger ist kein in der Tragödie schlechtweg verbotenes Gefühl. In unserem Stück gesellt sich dem Ärger sofort ernstes Mitleid und teilnehmende Bewunderung zu, und dies nimmt dem Ärger das Störende, das ihm als einem kleinlichen Affekt in der Tragödie sonst allerdings anhaften würde. Bancban ist eben nicht bloß „alt und schwachsinnig und kindisch", sondern in seinen unfreien, schwächlichen und wunderlichen Eigenschaften bringt sich zugleich ein in seltenem Grade edler und starker Sinn zum Ausdruck. — Noch stärker wird das Stück von Gottschall verkannt. Bancbanus trete alle Manneswürde in den Staub, und zwar aus hündischer Diensttreue; seine Handlungsweise erscheine als niedrige Zustimmung zu den Freveln der Höhergeborenen. Auch der dichterische Wert des Stückes sei gering, die Charaktere flößen kein Interesse ein, u. s. w. (Franz Grillparzer. Ein litterarischer Essay. In der Zeitschrift „Unsere Zeit"; 1872 a, S. 457). Anderswo sagt Gottschall in bezug auf unser Stück: „Die Kollision zwischen treuer Dienstpflicht und anderen Interessen des Herzens mag an und für sich berechtigt sein; aber die Treue als das

formale Prinzip muß stets einen vernünftigen und sittlichen Inhalt haben" (Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Aufl. Bd. I, S. 242). Mir scheint doch, daß, wenn ein guter, weiser und milder König einem seiner Großen Haus und Reich zum Schutze übergibt, die Treue dieses Reichsverwesers eines „vernünftigen und sittlichen Inhalts" nicht entbehre und auch dann nicht entbehre, wenn um ihretwillen andre dringende Pflichten verletzt werden. Gottschall legt einen zu abstrakten Maßstab an Grillparzers Tragödie.

9. Vgl. Laubes Worte im IV. Band von Grillparzers Werken (zweite Ausgabe), S. 296. — Vgl. ferner Kuh, Zwei Dichter Österreichs: Franz Grillparzer — Adalbert Stifter (Pest 1872), S. 81 ff.

10. Treffend sagt Kuh (a. a. O. S. 83), Bancban hätte in den letzten Akten seine Vasallentreue einem empörten Gemüt, einem knirschenden Selbstgefühl abkämpfen sollen.

11. Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. III, S. 391.

12. Laube teilt das Tagebuch, auf welches der Text Bezug nimmt, in „Franz Grillparzers Lebensgeschichte" (Stuttgart 1884) mit (S. 48 ff.).

13. Laube nennt das Stück mit vollem Recht „ein in engem Rahmen tiefdurchdachtes Kunstwerk, dessen Wert bei wiederholter Lektüre erst recht deutlich wird" (in der Einleitung zu Grillparzers Werken; Bd. I, S. XVI).

14. Werke, Bd. IX, S. 109.

15. Werke, Bd. VIII, S. 181 f. — Vgl. Bd. VIII, S. 252.

16. Vgl. hierüber Scherer, a. a. O. S. 275 ff. — Grillparzer erzählt den Inhalt des spanischen Stückes („Der Friede der Könige und die Jüdin von Toledo") im VIII. Band seiner Werke, S. 269 ff.

17. Dies betont auch Gottschall (Franz Grillparzers Nachlaß In der Zeitschrift „Unsere Zeit"; 1873 a, S. 34). Richard von Muth dagegen meint in seinem Aufsatz über „Grillparzers Technik", das Drama leide an doppelter Heldenschaft. Doch kommen mir die Gründe, die er gegen den König als alleinigen Helden des Stückes anführt, allzu formalistisch vor (Jahresbericht der Landes-Oberrealschule in Wiener-Neustadt von 1883; S. 27).

18. Scherer, a. a. O. S. 278 f.

19. Gottschall, Unsere Zeit, 1873 a, S. 32 f.

20. Streng genommen, muß man den treuen Diener und die Jüdin als Schauspiele bezeichnen. Denn die tragischen Kämpfe enden in beiden Stücken nicht mit dem Untergang des Helden. Die Sache

liegt nicht so, daß Bancbanus und Alfonso dem Ansturm äußerer oder innerer Gewalten erliegen müßten, um die Kämpfe, in die sie verwickelt sind, zu lösen und sich zu reinigen. Die Schuld ist für beide nicht so furchtbar, daß sie nur durch ihren Untergang gesühnt werden könnte. Nennt man nun alle diejenigen Dramen Schauspiele, in denen Kampf und Schuld mit der *positiven* (d. h. nicht durch die Negation des Todes vermittelten) Reinigung des Helden endigt, so wird man sowohl den treuen Diener, als auch die Jüdin dazu zählen müssen. Anderseits freilich sind die Konflikte in beiden Stücken so heftig, einschneidend und umstürzend, daß sie Hauptpersonen nächst dem Helden in den Untergang ziehen. Und zwar ist es sowohl bei Erny und der Königin im treuen Diener, als auch bei Rahel ein Zusammenwirken von eigener Verschuldung und derjenigen des Helden, was ihnen den Untergang bringt. Das Schicksal dieser Hauptpersonen zweiten Ranges trägt daher durchaus das Gepräge des Tragischen. Dazu ist zu bedenken, daß auch das Schicksal der beiden Helden unter dem Druck des tragischen Unterganges dieser nächstbeteiligten Personen steht. Kurz, wir haben es hier mit tragisch durchsetzten, der Tragödie sich annähernden Schauspielen zu thun. Im weitern Sinn kann man sie daher einfach als Tragödien bezeichnen. Vgl. hierüber auch Richard v. Muth, Grillparzers Technik, a. a. O. S. 22.

Auch Medea schließt nicht mit dem Untergang der Heldin, ebenso bleibt Jason am Leben. Doch ist in diesem Fall das am Leben Bleiben ganz anders zu verstehen. Medea und Jason leben als absolut vernichtete, verödete Personen weiter; sie sind wie tot, nur kommt das Schreckliche des sinn- und zwecklosen Lebens noch dazu. Hier ist also das Weiterleben sogar einer Steigerung des Todes gleich zu erachten. Es bleibt also Medea trotz des Weiterlebens der beiden ein echtes Trauerspiel.

21. Gustav Freytag, Franz Grillparzer (in der Zeitschrift „Im neuen Reich", 1872, Bd. I, S. 198).

22. Der Ausdruck „*geschichtlicher* Zusammenhang" ist hier, wie sich von selbst versteht, in dem weiten Sinne zu nehmen, daß alles dasjenige Wollen und Handeln hierher gehört, das sich von den Strebungen und Bedürfnissen der Zeit und des Volks in entscheidender Weise bestimmen und tragen läßt, so daß der Handelnde als Organ dieser allgemeineren Mächte auftritt. Geschichtliche Zusammenhänge in diesem Sinn sind natürlich auch in Sage und erfundener Dichtung enthalten.

23. Freytag, a. a. O. S. 199.

24. Friedrich Vischer, Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts (Stuttgart 1875), S. 161 ff.

25. In einem Aufsatz, den er zur Rechtfertigung der Sappho geschrieben hat (unter der Bezeichnung „Das Tagebuch über Sappho" abgedruckt bei Laube, Grillparzers Lebensgeschichte, S. 30 ff.). Nach seiner „Selbstbiographie" hat er die Sappho in weniger als drei Wochen vollendet (Werke, Bd. X, S. 86). Hiermit stimmt allerdings nicht recht, wenn er in dem erwähnten Tagebuch über Sappho erzählt, daß er in der Arbeit an diesem Stücke durch Krankheit unterbrochen worden sei und nachher die alte Stimmung nicht habe finden können (a. a. O. S. 31). Zu Adolf Foglar äußerte er sich in einer mit der Selbstbiographie übereinstimmenden Weise (Adolf Foglar, a. a. O. S. 19).

26. Tagebuch über Sappho, bei Laube a. a. O. S. 30.

27. Abgedruckt bei Adalbert Fäulhammer, Franz Grillparzer. Eine biographische Studie (Graz 1884), S. 37. Byron schreibt in sein Tagebuch am 12. Januar 1821: „Mitternacht: ich las Guido Sorellis italienische Übersetzung der Sappho des deutschen Grillparzer. Grillparzer! Ein verteufelter Name, aber man wird ihn aussprechen lernen müssen", u. s. w.

28. In dem Cottaschen „Morgenblatt"; angeführt von Fäulhammer, a. a. O. S. 46.

29. Im „Tagebuch über Sappho", bei Laube a. a. O. S. 31. 33.

30. Goedeke urteilt geradezu, daß Grillparzer den Konflikt noch tiefer ergriffen habe als Goethe im Tasso (Grundriß, Bd. II, S. 387). Auch Gottschall sagt, die Sappho stehe „fast würdig neben Goethes Iphigenia" (Unsere Zeit, 1872 a, S. 450). Dagegen kann ich nicht finden, daß Sappho, wie Gottschall meint, etwas Schöngeistiges oder gar Blaustrümpfliches habe, und noch viel weniger, daß ihre Liebe zu Phaon „als eine Laune dichterischer Phantasie" erscheine. Im Gegenteil, diese Liebe wird von Grillparzer als ein Ausfluß nicht eines einseitig künstlerischen, sondern eines echt menschlichen Bedürfnisses in Sappho dargestellt.

31. Auch dann reicht die Motivierung nicht aus, wenn man, wie Adolf Lichtenheld dies thut, geltend macht, daß die aufregendsten und entgegengesetztesten Affekte in Sapphos Gemüt in dem kurzen Raum *kaum eines Tages* einander folgen (Grillparzerstudien; im Jahresbericht des k. k. Staatsgymnasiums im IX. Bezirke in Wien von 1886; S. 10 f.). — Scherer sagt richtig, der Dichter überzeuge uns nicht, daß Sappho nicht weiter leben *könne* (a. a. O. S. 234). Wenn er dagegen

von Phaon sagt, er sei ein moralisch angehauchter Kourmacher und ästhetisch begeisterter Philister, und es sei unbegreiflich, wie Sappho so verblendet sein könne, sich in ihn zu verlieben, so schwebt ihm dabei ein travestierter, nicht aber der wirkliche Phaon vor. — Auffallend wenig Verständnis für Sappho zeigt das Urteil Kuhs; was er kritisiert, ist das durch eine verzerrende Brille gesehene Stück (a. a. O. S. 31 ff.). Bis zu einem gewissen Grad gilt dies auch von der moralisierenden Rezension Ludwig Börnes, die übrigens mit einem begeisterten Preise des Dichters anhebt und schließt (Gesammelte Werke, Hamburg 1829 Bd. II, S. 96 ff.). Der Romantiker Heinrich Steffens nennt das Stück eine „Karikatur von Schiller" (Was ich erlebte; Bd. IX, S. 335 f.). Das Äußerste aber an Verständnislosigkeit leistet Solger, der das Stück als widerliche „Fratze" behandelt (Nachgelassene Schriften, Bd. I, S. 653 ff.). Der romantische Philosoph hatte sich an den verkünstelten, unplastischen, allegorisierenden und formlosen Erzeugnissen der romantischen Schule seinen Geschmack so verdorben, daß sich ihm nun das Einfache, Anschauliche und Natürliche zu „Interessantigkeit" und Gemeinheit verzerrt.

32. Über die Zeit der Abfassung des Bruderzwistes sehe man Fäulhammer, a. a. O. S. 185 f. 1844 äußerte der Dichter, das Trauerspiel Rudolf II. liege seit Jahren fertig im Pult.

33. Zitiert bei Scherer, a. a. O. S. 288 f.

34. Scherer, a. a. O. S. 289.

35. So nennt Fäulhammer (a. a. O. S. 188) den Bruderzwist das schwächste Stück Grillparzers.

36. Gottschall, Unsere Zeit, 1873a, S. 30. — Gottschall tadelt die lakonische Weise des Kaisers in der Schlüsselszene: hierdurch entstehe eine Ungleichartigkeit im Stil, der doch sonst rhetorisch sei. Mir scheint im Gegenteil diese schweigsame Art ganz im Charakter des Kaisers gehalten zu sein. Dieser ist eine reizbare, eigensinnige, von Stimmung und Laune äußerst abhängige Natur. Es ist daher ganz in der Ordnung, wenn der Dichter ihm zuweilen — es geschieht dies nämlich auch bei seinem ersten Auftreten im ersten Akt — eine einsilbige Verschlossenheit gibt.

37. Scherer, a. a. O. S. 213 f.

38. Man vergleiche Kuh, a. a. O. S. 159 f.; Betty Paoli, a. a. O. S. 59; Fäulhammer, a. a. O. S. 200 f.

39. Diese Abhandlung ist enthalten in Robert Zimmermanns „Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik", Bd. II, S. 1—73 (Wien 1870). Man sehe besonders S. 63 ff.

40. Allerdings geschieht dies in allzu wenigen und allzu leisen Strichen; wie denn überhaupt dem Drama Libussa ein gewisser Mangel an starken, unzweideutigen Zügen anhaftet.

41. So meint Gottschall, die Selbständigkeit der Frau und ihr Recht gegenüber dem Manne sei die Achse des Stücks (Unsere Zeit, 1873 **a**, S. 31). Und Betty Paoli sieht in dem Liebesspiel so sehr die Hauptsache, daß sie zwischen dem fünften Akt und dem Vorangehenden allen notwendigen Zusammenhang vermißt (a. a. O. S. 47).

42. Scherer scheint die Liebesgeschichte als ein notwendiges Glied im tragischen Organismus aufzufassen, wenn er den Gang des Stückes so darstellt, daß Libussa erst durch ihre Hingebung an Primislaus in der ihr zunächst fremden Sphäre festen Boden zu fassen weiß. Das Liebesglück scheint hiernach das den Abstand zwischen beiden Bewußtseinsstufen ausgleichende Element zu sein. Die Liebe ist die „Menschwerdung" Libussas. Und Scherer setzt hinzu: „Daß sie noch einmal sich zurückwagt in jene verlassenen übermenschlichen Regionen, das bringt ihr den Tod" (a. a. O. S. 274 f.). Hierauf ist zu erwidern, daß Libussa durch die Liebe und Ehe die Kulturarbeit keineswegs besser ertragen lernt. Allerdings wird sie durch die Liebe menschlicher, aber nicht in dem umfassenden Sinn, daß sie dadurch der Schärfe und Prosa des Lebens, in das sie eingetreten, innerlich gewachsen würde. Vielmehr trägt die Liebe zu Primislaus, indem sie durch diese noch enger mit der ihr feindlichen Sphäre verbunden wird, indirekt zu ihrem Untergang bei. Denn nicht, wie Scherer meint, das Wiederbetreten der verlassenen übermenschlichen Regionen, sondern die Gründung Prags als der Gipfelpunkt der rationellen Bestrebungen bringt ihr den Tod. So bleibt es dabei: die Liebe hat zu dem tragischen Konflikt in Libussa wohl mannigfache enge Beziehungen, jedoch wird durch keine derselben und auch nicht durch alle zusammen eine Zugehörigkeit der Liebe zur tragischen Schuld und Sühne gestiftet.

43. Scherer, a. a. O. S. 272 f.

44. Bei Laube, Grillparzers Lebensgeschichte, S. 48. — Die kurz vorher zitierte Stelle findet sich in Grillparzers Werken, Bd. X, S. 438.

45. Grillparzers Werke, Bd. X, S. 126.

46. Eduard v. Hartmann gibt dem tragischen Tod lediglich die Bedeutung einer transcendenten Erlösung vom Willen zum Leben. Der tragische Held wendet nach Hartmann seinen Willen vom Leben ab, verwirft allen Inhalt des Lebens als gleichgültig, durchschaut die Eitelkeit der Welt. Sein Geist schwebt in voller Freiheit über dem Irdischen.

Und die Folge hiervon ist eben, daß er in den Tod geht (Philosophie des Schönen. Berlin 1887. S. 372 ff.). Es ist hier nicht der Ort, den prinzipiellen Zusammenhang, in welchem bei Hartmann diese Auffassung vom tragischen Untergang steht, darzuthun und zu prüfen. Ich möchte nur bemerken, daß diese Auffassung mit der Erfahrung im Widerspruch steht. Einer Menge von Dramen, die im höchsten Grade tragisch wirken, würde hiernach ein Erfordernis abgehen, das nach Hartmann geradezu das Haupterfordernis des Tragischen ist. Ich wüßte z. B. nicht, wo Schillers Wallenstein „weltüberwindende Willensverneinung" zeigt. Seine weiche Stimmung vor seinem Ende ist, wie seine eigenen Worte darthun, nichts weniger als Abkehr des Willens von Leben und Dasein. Oder findet man diese etwa bei dem Goetheschen Faust am Schluß des ersten oder auch des zweiten Teiles? Oder bei Othello? Oder bei Coriolan? Überhaupt verträgt sich das „Haften und Hängen am Leben" ganz wohl sogar mit dem freiwilligen Entschluß, zu sterben. Es braucht nur die Einsicht, daß das Weiterleben aus irgendwelchen Gründen unmöglich sei, eine überwiegende Stärke zu gewinnen. Daneben aber kann die Bejahung des Willens zum Leben weiterbestehen und den tragischen Helden vor seinem Ende auf das Leben, das er verlassen will, mit Sehnsucht und Schmerz zurückblicken lassen. Und ist der Tod nicht freiwillig gewählt, so kann der Held sogar mit lebensbejahendem Trotz in den Untergang gehen. Ich erinnere nur an Richard den Dritten. Natürlich will ich durchaus nicht leugnen, daß es unter Umständen vom Dichter sehr wohlgethan ist, dem Helden vor dem tragischen Ausgange jene weltverneinende Stimmung zu geben. Gerade Grillparzer bietet schöne Beispiele hierfür, wie Sappho, Medea u. s. w. zeigen.

47. Scherer, a. a. O. S. 236 ff.

48. Goedeke, a. a. O. S. 389.

49. Das Hauptmotiv des Kindermordes ist das Gefühl der Rache gegen die Kinder, weil diese ihre Mutter in einem Augenblick höchster Not verleugnet und sich der verhaßten Fremden zugewandt haben. Dazu kommt der Wunsch, Jason durch die Ermordung der Kinder aufs empfindlichste zu treffen, und ferner das unerträgliche Gefühl, daß, wenn die Kinder am Leben bleiben, sie „am Halse der Fremden" ihrer Mutter entfremdet werden würden. Doch alle diese Motive scheinen mir nicht auszureichen, weil zwischen der Abwendung der Kinder und der Mordthat einige Zeit verfließt, und besonders weil der Anblick der Kinder unmittelbar vor der Greuelthat doch auch weiche Gefühle bei Medea hervorruft. Vielleicht hätte eine sozusagen akutere Motivierung dann

herbeigeführt werden können, wenn der Dichter die Handlung so geführt hätte, daß Medea dem Jason die Kinder, weil sie ihr nicht freiwillig folgten, rauben will, daß ihr dies mißglückt, die Kinder dabei sie abermals fliehen und Medea unmittelbar im unklaren Tumult der Gefühle die Mordthat vollbringt.

50. Scherer, a. a. O. S. 205 ff.

51. Goedeke, a. a. O. S. 388. — Interessant ist, was Graf von Schack von seiner Parteinahme für dieses Stück im Widerspruch mit dem Urteil seiner meisten Freunde erzählt. Er habe eine Anzahl litterarisch gebildeter Personen, darunter den Professor Lachmann, bewogen, einer Aufführung des Stückes in Berlin beizuwohnen. Es sei nun deren übereinstimmende Meinung gewesen, daß etwas Elenderes kaum sei gedichtet worden (Ein halbes Jahrhundert. Bd. I, S. 105 ff.). Anderseits ist es freilich eine starke Übertreibung, wenn Laube dieses Stück als „österreichischen Faust" bezeichnet" (Das Burgtheater S. 138). Durch solche Übertreibungen wird die Ungerechtigkeit der norddeutschen Kritik nur genährt.

52. Gottschall, Deutsche Nationallitteratur, Bd. I, S. 241.

53. Fäulhammer, a. a. O. S. 32 f. 114 f. Über die Voltairesche Erzählung, woraus Grillparzer schöpfte, sehe man Scherer, a. a. O. S. 199 ff.

54. Einen auffallenden Verstoß nicht nur gegen die Wahrscheinlichkeit, sondern gegen die psychologische Möglichkeit des Traumes will ich nicht unerwähnt lassen. Während der Träumende doch nur solches träumen kann, was er im Traume sieht, hört und überhaupt wahrnimmt, läßt Grillparzer das Traumsubjekt (Rustan) zweimal von der Bühne verschwinden und dabei seinen Traum doch sich weiter abspielen. Es ist dies zu Anfang des dritten und zu Anfang des vierten Aktes der Fall. — Wenn dagegen die Vorführung eines Traumes überhaupt auf der Bühne von Julian Schmidt (Geschichte der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert 2. Aufl., Bd. II, S. 332) als ein „Majestätsverbrechen an der Allwissenheit des Publikums" bezeichnet wird, so liegt diesem Urteil ein Mangel an naiver Hingebung an die Dichtung zu Grunde.

55. Adolf Zeising z. B. widerspricht in seiner Behandlung des Tragischen der Ansicht, daß die Tragik Hamlets darin bestehe, daß er eine auf seiner Seele lastende Pflicht nicht abzutragen vermöge. Er will nicht zugeben, daß an dem Tragischen im Hamlet die Unkraft des Helden wesentlich beteiligt sei (Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855; S. 330). Auch Vischer läßt das Tragische der gebrochenen Kraft unbe-

rücksichtigt; seine Erörterungen haben, nach dem Vorgange Hegels, überall nur die Fälle vor Augen, wo die tragische Schuld in der Vereinseitigung einer sittlichen Idee, in der isolierten Ausbildung einer von den zwei innerlich zusammengehörenden Seiten eines Gegensatzes besteht. In jenen Grillparzerschen Dramen dagegen liegt das Tragische umgekehrt darin, daß ein von vornherein beschränkt und einseitig angelegter Charakter auch die zweite Seite des Gegensatzes mitumfassen will. Nicht Einseitigkeit, sondern das Vereinigenwollen beider Seiten des Gegensatzes (Innerlichkeit und Leben) ist hier der nächste Ursprung des Tragischen.

56. Es ist ähnlich, wie Grillparzer mit bezug auf Hamlet sagt: Kraft sei wohl vorhanden, aber sie sei „durch die Schwermut dekomponiert“; durch die Schwermut arbeiten die Kräfte sich ab und erlahmen endlich (Werke, Bd. IX, S. 252).

57. Vischer, Ästhetik, § 896. 901.

58. Werke, Bd. IX, S. 137.

59. Kuh, a. a. O. S. 191 f.

60. In seiner Selbstbiographie (1853) sagt Grillparzer: das Publikum sei eine Jury, die ihr Urteil mit Unbefangenheit und Natürlichkeit spreche; besonders das Mißfallen des Publikums sei im höchsten Grad belehrend (Werke, Bd. X, S. 128). Und 1846 äußerte er zu Foglar (a. a. O. S. 47): ein Stück, das dem Publikum nicht gefällt, habe gewiß einen Fehler. Am feurigsten drückt er seinen Glauben an das Ideale im Publikum in der Satire „Bretterwelt“ (Bd. I, S. 130 ff.) aus.

61. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte, S. 87. — Littrow, a. a. O. S. 28 f.

62. Werke, Bd. X, S. 445 f.

63. Werke, Bd. X, S. 80.

64. Foglar, a. a. O. S. 44. Hier sagt Grillparzer geradezu, daß sein Widerwille gegen die Öffentlichkeit, den er schon in seiner Jugend besessen, vieles Spätere an ihm erklären müsse.

65. Littrow, a. a. O. S. 151 f. 195 und sonst.

66. Werke, Bd. X, S. 94 ff. 119 f. 129. 453 ff.

67. Werke, Bd. X, S. 232 f.

68. Über diese unselige Leidenschaft des Dichters gibt das Grillparzer-Album (S. 459 f. 481) einige Aufklärung. Das „Wiener Grillparzer-Album“ (Für Freunde als Handschrift gedruckt; Stuttgart 1877; herausgegeben von Theobald Freiherrn von Rizy, einem Vetter des Dichters) enthält außer den in der Buchausgabe enthaltenen eine große

Anzahl bis dahin unveröffentlicht gebliebener Gedichte und außerdem — was das Wertvollste ist — sorgfältige Anmerkungen, in denen besonders über die Entstehung seiner Gedichte Aufschluß gegeben wird.

69. Werke, Bd. X, S. 147. 152.

70. Laube, Grillparzers Lebensgeschichte, S. 48—56.

71. Grillparzer-Album, S. 478 ff.

72. Werke, Bd. X, S. 169 ff.

73. In dem Gedicht „Reiselust“ (Bd. I, S. 54 f.).

74. Kuh, a. a. O. S. 76 ff. — Vgl. Littrow, a. a. O. S. 96.

75. Werke, Bd. I, S. 73.

76. Grillparzer-Album, S. 482 f.

77. Laube, Lebensgeschichte, S. 78 ff.

78. Werke, Bd. X, S. 444 ff.

79. Werke, Bd. X, S. 179.

80. In dem „Nachruf an Zacharias Werner“ (Bd. I, S. 107).

81. Laube, Lebensgeschichte, S. 51. — Vgl. auch S. 54, wo er sagt, daß er mit seinen Kräften und Anlagen immer auf unsinnige Weise hausgehalten habe.

82. Werke, Bd. X, S. 76. 95. 445. — Laube, Lebensgeschichte, S. 31. — Foglar, a. a. O. S. 36. An der letzten Stelle bekennt er (1844): „Wenn ich es (in der Poesie) aufs Höchste trieb, trat eine plötzliche Abspannung, ein Nachlassen der Nerven ein, so daß ich mehrere Tage nicht darüber schreiben oder denken konnte.“ — Schon 1808 klagte er, daß ihn das Dichten nicht, wie andere Dichter, warm, sondern kalt mache; nur selten gelinge es ihm, ein Gedicht in ununterbrochenem Zuge der Begeisterung hinzuschreiben; bei den meisten müsse er mühsam flicken (Grillparzer-Album, S. 426).

83. Laube, Lebensgeschichte, S. 51.

84. Werke, Bd. X, S. 367. — Vgl. S. 405.

85. Werke, Bd. X, S. 318. Auch sonst berichtet Grillparzer über mancherlei krankhafte Nerven- und Gemütszustände; so über das (auch sonst bei nervösen Personen vorkommende) Gefühl, als ob er noch nie Gesehenes schon einmal gesehen hätte (Bd. X, S. 440), über gewisse krampfartige Geisteszustände (Bd. X, S. 444), über die Empfindung, als höre er mit den Schläfen (S. 446), über zwei merkwürdige Hallucinationen (S. 447 f.) und dgl.

86. Foglar, a. a. O. S. 27. 40.

87. Ludwig August Frankl, Zur Biographie Grillparzers, 2. Aufl. (Wien 1884), S. 22.

88. In dem trefflichen Buche von Adolf Wilbrandt „Heinrich von Kleist“ (Nördlingen 1863) wird die zwiespältige Natur des Dichters in eine scharfe Beleuchtung gerückt.

89. Werke, Bd. X, S. 142. 321 f. 336 f. — Laube, Lebensgeschichte, S. 50.

90. Littrow, a. a. O. S. 184 f.

91. Unklug z. B. war es, daß er sich von dem Verkehr mit der Familie des ihm so wohlwollend gesinnten Ministers Stadion zurückzog (vgl. Laube, Lebensgeschichte, S. 43).

92. Laube, Lebensgeschichte, S. 59.

93. Laube, Lebensgeschichte, S. 60.

94. Für Grillparzers Ansichten über die Deutschen kommen besonders folgende Stellen in Betracht: Bd. I, S. 125 ff. 139—166. 205 ff. 213; Bd. VIII, S. 355 f.; Bd. IX, S. 76. 83. 118 ff. 180. — Bei Foglar finden sich Bemerkungen über die Deutschen durch das ganze Büchlein zerstreut.

95. Laube, Lebensgeschichte, S. 165.

96. Fäulhammer, a. a. O. S. 163. — Foglar, a. a. O. S. 41.

97. Kuh, a. a. O. S. 195.

98. Foglar, a. a. O. S. 48.

99. Kuh, a. a. O. S. 195.

100. Werke, Bd. X, S. 322 und 445. — Laube, Lebensgeschichte, S. 140 und 159. — Littrow, a. a. O. S. 26 ff. — Den großartigsten Ausdruck gibt sich sein Ingrimm über die österreichischen Zustände in einigen größeren, leider sprachlich vielfach mangelhaften satirischen Gedichten. Man lese „Der kranke Feldherr“ (ein Gedicht, das sich nicht, wie die Grillparzer-Ausgabe bemerkt, auf den russischen General Paskiewitsch, sondern, wie das Grillparzer-Album unbezweifelbar darthut [S. 504 f.], auf Metternich bezieht); ferner „Kaiser Josefs Denkmal“, „Vorzeichen“ u. s. w.

101. Veröffentlicht von Laube, Lebensgeschichte, S. 139—159.

102. Laube, Lebensgeschichte, S. 161.

103. Laube, Lebensgeschichte, S. 159.

104. Kuh, a. a. O. S. 189 ff. — Scherer, a. a. O. S. 296 ff. Scherer legt auch den günstigen Einfluß dar, den Österreich und Wien auf Grillparzer ausgeübt haben.

105. Für Grillparzers Ansichten über Geschichte sind folgende Stellen seiner Werke wichtig: Bd. I, S. 202 f. 208. 239 f.; Bd. IX S. 34 ff. 130. 158. — In betreff seiner Ansichten über Staat und

Nationalität sehe man Bd. I, S. 202 ff.; Bd. IX, S. 20 ff. 39; in betreff derjenigen über Litteraturgeschichte Bd. IX, S. 160. 162. 170. 176. 179. 188. — Die Urteile über Volkslied und Volksdichtung sind hauptsächlich zu finden Bd. I, S. 154 ff.; Bd. IX, S. 169. 190.

106. Scherer, a. a. O. S. 295 f.

107. Werke, Bd. I, S. 135; Bd. IX, S. 76.

108. Über Grillparzers Ungerechtigkeit gegen die Ästhetik sehe man Werke, Bd. I, S. 135 ff. 149; Bd. VIII, S. 363; Bd. IX S. 63 ff. — Über seine Stellung zu den Ideen und Gedanken in Dichtung und Kunst sehe man Werke, Bd. IX, S. 94 ff. 107 ff. 120 ff.

109. Grillparzers Ansichten über die Musik finden sich: Werke, Bd. I, S. 161 ff.; Bd. IX, S. 90 f. 142 ff.; sodann bei Foglar, a. a. O. S. 43. Endlich hat Eduard Hanslick in seinem hübschen Aufsatz „Grillparzer und die Musik" einige bisher ungedruckte Tagebuchblätter des Dichters, die über musikalische Gegenstände handeln, veröffentlicht (Musikalische Stationen, Berlin 1880; S. 351 ff.).

110. Der interessante Bericht Laubes über die Wiederaufführung der Hero ist zu lesen in seinem Buch „Das Burgtheater", S. 216 ff.

111. Scherer, a. a. O. S. 260. — Auch Julian Schmidt, dessen Urteile sich nicht selten durch philiströse und eng verstandesmäßige Maßstäbe kennzeichnen, geht angesichts dieses Dramas das Herz auf. Er preist die unnachahmliche Grazie, den sinnlichen Ausdruck der Zustände, die individuelle und lebendige Schilderung u. s. w. (a. a. O. S. 331 f.) — Ein Muster von dummer und frecher Beurteilung lieferte ein Münchner Kritikaster. Er nennt das Drama u. a. ein „Trauerspiel für die reifere Jugend." Abgedruckt findet sich diese „Kritik" in Constant von Wurzbachs Festschrift zum achtzigsten Geburtstag Grillparzers (Wien 1871), S. 27 f.

112. Werke, Bd. X, S. 454. — Laube, Lebensgeschichte, S. 78 (Anführung aus Grillparzers Tagebuch).

113. Moriz Carriere, Ästhetik, 3. Aufl. Leipzig 1885; Bd. II, S. 584.

114. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. Herausgegeben von Hotho. 2. Aufl. Bd. II, S. 202.

115. Laube in Grillparzers Werken, Bd. V, S. 122.

116. Wenn Kuh findet, daß „seit Romeo und Julia die tragische Wurzel der dort geschilderten Leidenschaft nicht wieder bloßgelegt" sei, auch nicht in des Meeres und der Liebe Wellen, so läßt er sich, scheint mir, zu sehr durch das träumerische Wesen der beiden Liebenden bei

Grillparzer bestimmen. Er preist an Romeo und Julia ihr heiteres, unbefangenes Hineinschreiten in das Leben, ihr frisches, tollkühnes Wagen und vermißt dergleichen gänzlich im Grillparzerschen Liebespaar. Allerdings haben Hero und Leander etwas Weltscheues, aber darüber ist ihnen doch keineswegs die jugendfrische Wagelust verloren gegangen, und Hero darf auch auf Unbefangenheit und Munterkeit Anspruch machen. Freilich zeigt die Liebe bei Grillparzer eine andere Mischung von Gemütskräften als die Liebe in Shakespeares Tragödie, allein die Eigenart, die sie bei Grillparzer besitzt, hindert keineswegs die volle tragische Entfaltung dieser Leidenschaft, wie Kuh meint, indem er den weltscheuen Charakter der Liebenden übertreibt. Wenn Kuh von den Shakespeareschen Liebenden sagt, daß sie staunend der Macht des Vergänglichen über das Ewige innewerden, so gilt dies — wie ich im Text gezeigt habe — auch von Hero und Leander. Kuh, a. a. O. S. 87 f.

117. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Aufl. Bd. II, S. 608 f. 630. 641.

118. Freytag, a. a. O. S. 199.

119. Grillparzer-Album, S. 459. — Fäulhammer, a. a. O. S. 119.

120. Nach einer Notiz Grillparzers (Werke, Bd. V, S. 126) hat er für diejenige Stelle im dritten Akt der Hero, wo die Jungfrau die Lampe wegstellt, damit diese den Kuß nicht sehe, den sie Leander geben will, eine ähnliche Szene benutzt, die er selbst bei einem Abschiede von seiner geliebten Charlotte erlebt hatte.

121. Hegel, a. a. O. S. 205.

122. Littrow, a. a. O. S. 159.

123. Littrow, a. a. O. S. 156 ff. Übrigens stimmt das, was Grillparzer dem Professor Zimmermann über den Plan der Esther mitteilte (Frankl, a. a. O. S. 31 f.), nicht ganz mit dem Frau von Littrow Mitgeteilten überein.

124. Scherer, a. a. O. S. 269. — Ähnlich, wie es im Text geschieht, spricht sich auch Laube über die Ursache der Nichtweiterführung der Esther aus (Das Burgtheater, S. 494 f.).

125. Kuh, a. a. O. S. 121.

126. Dieser „Vorbericht" rührt, wie Laube in der Lebensgeschichte des Dichters (S. 24) versichert, nachweislich nicht von Grillparzer, sondern von Schreyvogel her. Indessen darf man den Inhalt dieses Vorberichts ohne Zweifel als Ausdruck der eigenen Überzeugung Grillparzers ansehen. Und so werde ich ihn denn auch im Texte in diesem Sinne benutzen.

127. Laube in Grillparzers Werken, Bd. II, S. 138 ff. — Robert Zimmermann, a. a. O. Bd. II, S. 53 ff. — Goedeke, a. a. O. Bd. III, S. 385 f. — Viktor Terlitza, Grillparzers Ahnfrau und die Schicksalsidee. Bielitz 1883. — Kuh, a. a. O. S. 25 f. — Fäulhammer, a. a. O. S. 25 ff. — Julian Schmidt, a. a. O. Bd. II, S. 326 f. — Karl Leo Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen (Leipzig 1856), Bd. II, S. 502 f.

128. Vgl. Gottschall, Unsere Zeit, 1872 a, S. 445, wo darauf hingewiesen wird, daß die Ahnfrau, wie jede handelnde Person des Dramas, einem Schicksal entgegengeht; daß wir darauf gespannt sind, ob sie von ihrem Fluche erlöst werden werde, u. s. w.

129. Terlitza, a. a. O. S. 30 f. — Der Verfasser gibt übrigens zu, daß der Dichter seiner Ahnfrau neben ihrer symbolischen Seele doch zugleich eine stoffliche Schwere gegeben habe, die sich in den symbolischen Gehalt nicht restlos auflösen lasse. Hierin liege ein wesentlicher ästhetischer Mangel des Stückes.

130. Vgl. Werke, Bd. X, S. 83, wo Grillparzer sogar von den Hexen im Macbeth sagt: „Was ihr da vor euch seht, das sind Hexen, und nicht der Ehrgeiz".

131. Werke, Bd. II, S. 139 f.; Bd. X, S. 82.

132. Terlitza, a. a. O. S. 17.

133. Man bedenke auch, daß nach Grillparzers eigenem Geständnis besonders Calderons „Andacht zum Kreuz" auf seine Ahnfrau von Einfluß gewesen ist (Werke, Bd. X, S. 76). Nun aber ist dieses Stück voll von übernatürlichen und zum großen Teil recht kapriziös aussehenden Eingriffen einer Macht, welche die Schicksale der Personen teils zum Segen, teils aber auch zum Fluche lenkt.

134. Dies findet sich, wenn auch übertrieben, bei Terlitza ausgeführt (a. a. O. S. 11 f.).

135. Werke, Bd. II, S. 139 f.; Bd. IX, S. 135. — Laube, Lebensgeschichte, S. 25.

136. Werke, Bd. II, S. 139 f.

137. Vgl. hierzu die richtigen Bemerkungen bei Terlitza, a. a. O. S. 5 f.

138. Robert Zimmermann, a. a. O. S. 54 ff.

139. Werke, Bd. IX, S. 125 ff. — Vgl. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Aufl. Bd. I, S. 298 ff.; Bd. II, S. 493 ff.

140. Kuh, a. a. O. S. 27 f.

141. Grillparzer nennt das Vließ „ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, eine Art Nibelungenhort“ (Bd. X, S. 94). Hiermit reicht man offenbar nicht aus; denn in den Händen des Phrixus ist jenes kein ungerechtes Gut; wenigstens ist es nicht im Sinne des Stückes, darauf irgendwie Nachdruck zu legen, daß Phrixus die Statue im Tempel zu Delphi beraubt habe. Vielmehr symbolisiert sich für Phrixus im Vließ das Verlangen nach kühnen, ruhmreichen Abenteuern.

142. Hegel, Ästhetik, 2. Aufl. Bd. III, S. 551 f.

143. Natürlich ist dies nur eine „Zufälligkeit“ in relativer Bedeutung; d. h. die Schuld des Helden hat damit nichts zu thun, daß gerade d i e s e Reihe von Begebenheiten sich nach ihr abspielt.

144. Gottschall, Unsere Zeit, 1872[a], S. 447. — Julian Schmidt, a. a. O. S. 326. — Scherer, a. a. O. S. 205. — Laube in Grillparzers Werken, Bd. II, S. 147. — Dagegen ist es zu viel gesagt, wenn es bei Muth (a. a. O. S. 21) heißt, daß nirgends bei Grillparzer soviel Kraft und Mark der Sprache zu finden sei als in den beiden Trochäentragödien. Dieser Vorzug kommt dem Ottokar, dem treuen Diener u. s. w. in weit höherem Grade zu. Eine Sprache, die sich durch feuriges Dahinstürmen auszeichnet, braucht nicht in gleichem Grade den Vorzug der Kraft und Markigkeit zu besitzen. — Als Kuriosität erwähne ich, daß nach des Litterarhistorikers Cholevius Entdeckung die Sprache der Ahnfrau steif und unklar sein soll (a. a. O. S. 503).

145. Hegel, a. a. O. Bd. III, S. 534 f. 559 f. 576 ff.

146. Diesem im besten Sinn lustspielmäßigen Charakter des Stücks zollt auch Goedeke warme Anerkennung (a. a. O. S. 395). Übrigens ist, wie Lichtenheld (a. a. O. S. 21 ff.) ausführt, der Gegensatz von Kultur und Barbarentum, der im goldenen Vließ die Grundlage des Tragischen bildet, hier in komischem Sinn verwertet.

147. Kuh, a. a. O. S. 200 ff.

148. Kuh, a. a. O. S. 202.

149. Der Vorwurf des Allzulyrischen ist zuweilen in übertriebener Weise dem Dichter gemacht worden; so von Kuh, a. a. O. S. 192.

150. Muth, a. a. O. S. 9 f. 32.

151. In dem Gedicht „Euripides an die Berliner“ (Bd. I, S. 116 f.). Vgl. Grillparzer-Album, S. 540.

152. So urteilt z. B. Cholevius, a. a. O. S. 521.

153. Werke, Bd. I, S. 150. Vgl. S. 146.

154. Werke, Bd. IX, S. 65. 74.

Alphabetische Übersicht

über die hauptsächlichen behandelten Gegenstände.

A. Grillparzer als Dichter.

Anschaulichkeit 14. 21. 86. 87. 130. 137. 151.

Begeisterung 109. 208.

Charaktere: Männlichkeit 15 f. 19; Herrschernaturen 15; weibliche Charaktere 27 ff. 35 f. 136 ff.; humoristische Charaktere 21. 145. 151. 181; individuelle Bestimmtheit 14. 53 f. 69 f. 87. 128. 145. 148 f. 151. 185; Traumhaftigkeit 27 f. 132 f. 136; Umwandlung 139.

Entwicklung (dichterische) Grillparzers 4 ff. 12. 14. 16. 40. 57. 71. 104. 171.

Komposition: Einheit und Klarheit, strenges tragisches Gefüge 4 ff. 41. 76 ff. 88. 93 f. 179; Auflockerung der Einheit 5 f. 60. 67 f. 72 f.; Kraft und Kühnheit 19 f. 87; Steigerung 77 f. 179. 185.

Kontemplation 16. 56 f. 70 f. 191.

Liebe 30 f. 67 f. 75 f. 138. 210 f.; erstes Hervorbrechen 149 f.; Plötzlichkeit 144; Individualisierung 144 f.; metaphysische Steigerung der Liebe 141 ff.

Mängel in der Grundgestaltung des Tragischen: Enge, Unfreiheit 19. 27 f. 32 ff. 170. 195; Scheu vor Kulturgehalt 14. 33 f. 55 f. 65 f. 127. 199; Scheu vor dem spezifisch Männlichen 35 ff. 127. 184 f. 188; Vorliebe für das Halbbewußte 27 f. 35 f. 185; Undramatisches 55. 57. 70 f. 98 ff. 139 f. 191 f.; ungenügender Schluß 47 f. 55. 79 f. 84. 191 f.

Moderner Dichter 193 f.

Originalität 2. 19 ff. 29. 30 f. 86 f. 191.

Sagenhafte Stoffe 132. 193 f.

Schicksalsidee 152—179; Definition 162; Schicksal und Zufall 157—161; Schicksal und Vererbung 152. 166 f.; Grillparzers Urteil über die Schicksalsidee 164 ff.

Selbstbefreiung (humoristische) 181 ff.

Sprache: Leidenschaft 22. 72. 138 f. 185; Gefühlsergüsse 40. 92. 179.

Stil: individualisierender Stil 5 f. 14. 20. 23. 32. 40. 53 f. 128. 134; harmonisierender Stil 40. 70. 92 f. 180; symbolisierender Stil 68 ff. 88; potenzierender Stil 143. 184; Realismus 31. 184. 194; Herbheit 24. 134 f. 148. 185.

Stimmung in Grillparzers Tragödien 184—192; Trauer der Vergänglichkeit 185 ff.; weltverneinende Stimmung 188 f.

Symbolische Bedeutung 156 f. 172 f.

Tragisches: tragische Konflikte in Grillparzers Stücken 12 f. 17 f. 27. 41 ff. 49 ff. 62. 76. 91. 140 ff. 161; Ansicht über das Tragische 168 ff.

Verhältnis zu Brentano (Clemens) 69; Calderon 180. 212; Euripides 82 f.; Goethe 5 f. 37 ff. 40. 45 ff. 106 ff. 118. 136 f. 138 f. 197; Kleist (Heinrich) 112. 197; Müllner und Werner 152 f. 162 f.; Schiller 1. 5. 15. 93. 108. 180. 187; Shakespeare 5. 15. 136. 184. 190. 210 f.

Vorzüge in der Grundgestaltung des Tragischen: kühne Synthesen 19 ff. 26 f. 31. 56. 87 f. 145 f.; Zusammengehörigkeit von Schuld und Größe 43. 65. 77 f. 94; Vorwiegen des Typisch-Menschlichen 8 f. 86 f. 184. 193 f.; Verwertung des Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit 36 f. 44 f. 85 f.; Meisterschaft in der Zeichnung des Halbbewußten 29 f. 135. 150; seelenvolle Stimmung 185; Reinigung und Versöhnung 190 ff.

Werke[1]): Ahnfrau 4 f. 8. 16. 92 f. 109. 151—180*. 211 ff.; Armer Spielmann 1. 36. 57—59*. 85. 110; Bruderzwist 6. 8. 36 f. 49—60*. 61*. 85. 87. 88. 98. 108. 124. 144. 185. 188*; Esther 28. 135. 145. 146—151*. 211; Goldenes Vließ 5. 8. 16. 29. 31. 32 ff.* 36 f. 72—85*. 86*. 87. 88. 90 f.* 104. 109. 134. 142 ff.* 145. 149. 171 ff.* 187*. 190. 194. 201. 205 f.* 213; Jüdin von Toledo 6. 9. 22—29*. 31*. 135. 144. 150. 185. 187*. 190. 200 f.*; Libussa 4 f. 8. 28 f. 34. 36 f. 60—71*. 73. 76. 80 ff.* 85. 87 f.* 98. 131 f. 134 f. 142. 150. 173 f.* 185. 188*. 204; Lyrik 1. 48 f. 105; Meeres und der Liebe Wellen 5. 8. 28. 30. 133—146*. 148 f.* 149. 169. 185. 187*. 190. 194. 210 f.; Ottokar 5. 9. 12—17*. 21*. 28. 31*. 32 ff.* 55. 104. 134. 144. 149. 190. 198 f.*; Sappho 5. 8. 16. 28. 31. 36 f. 39—49*. 49 f.* 78. 85. 88. 109. 134 f. 142. 149. 169. 185. 187*. 190. 194. 202 f.; Selbstbiographie 103. 106. 108; Studien 126 f. 168 f.; Tagebücher 103. 105 ff. 109 f. 114; Treuer Diener 6. 9. 17—22*. 23. 25*. 28. 31. 36 f. 85. 135. 144.

[1]) Die mit einem Sternchen versehenen Zahlen bedeuten die Hauptstellen für das bezügliche Werk.

185. 190. 199 ff.* 203; Traum ein Leben 8. 89—93*. 180. 188. 206*; Weh dem, der lügt 1. 6. 101. 150. 180—183*.

Zwiespalt mit dem Leben 36. 41 ff. 51 ff. 58. 61 ff. 80 ff. 86. 100. 194.

B. Grillparzers Persönlichkeit.

Antirationalismus 128—133.
Ästhetik 117. 129 f.
Deutschland 106 f. 116—120.
Geschichte (Zeitgeist, Fortschritt) 66. 123 ff. 131.
Geselligkeit 112 f.
Individualismus 125—128.
Liebe 113—116. 145.
Litteraturgeschichte 125 f. 131.
Musik 131. 210.
Österreich 59 f. 104 f. 120—122. 209; Liebe zu Österreich 120. 122.
Publikum und Kritik 59. 101 f. 207.
Selbstquälerei 103—109. 114 ff.
Tragik in Grillparzers Charakter 111 f. 122 f. 133.
Verhältnis zu Hegel 129. 195; zu Schopenhauer 123 ff. 142.
Überreiztheit 109 ff. 119. 208.
Unpraktisches Wesen 106 f. 113. 119 f.
Zwiespalt mit dem Leben 89 f. 100—123. 170 f.

C. Allgemeine Fragen.

Drama: Stimmung im Drama 183 f.; Schädigung des Dramatischen durch halbbewußte Gemüter 140; Schädigung des Dramatischen durch das Tragische der Unkraft 97 ff.
Moderner Charakter der Dichtung 193 f.
Schicksal in der Tragödie 174—179; als immanente Ordnung 175 f.; als überindividuelle Ordnung 176 ff.
Tragisches: Einteilung in die individuell- und die allgemein-menschliche Art 7 ff.; das Tragische der Unkraft 94—100. 206 f.; das Tragische und die Endlichkeit 186 f.; Sühne und Erlösung 79 f. 189. 204 f.; das Tragische im Künstler 43 f.
Zwiespalt zwischen Natur und Kultur 81 f.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

Grillparzer, Franz
Author Volkelt, J.I.
Title Grillparzer als Dichter des Tragischen.
344331
LG
G859
.Yv